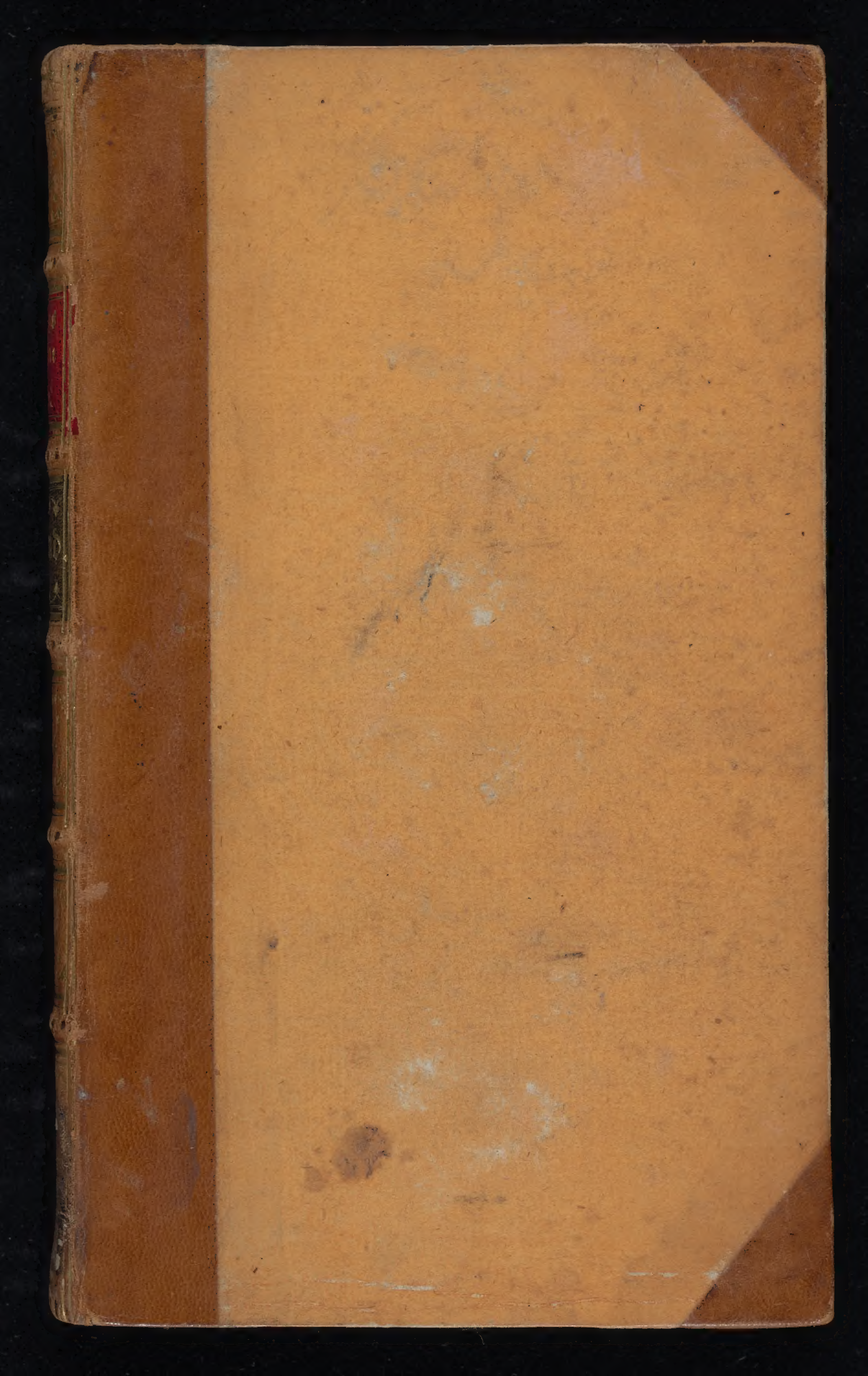
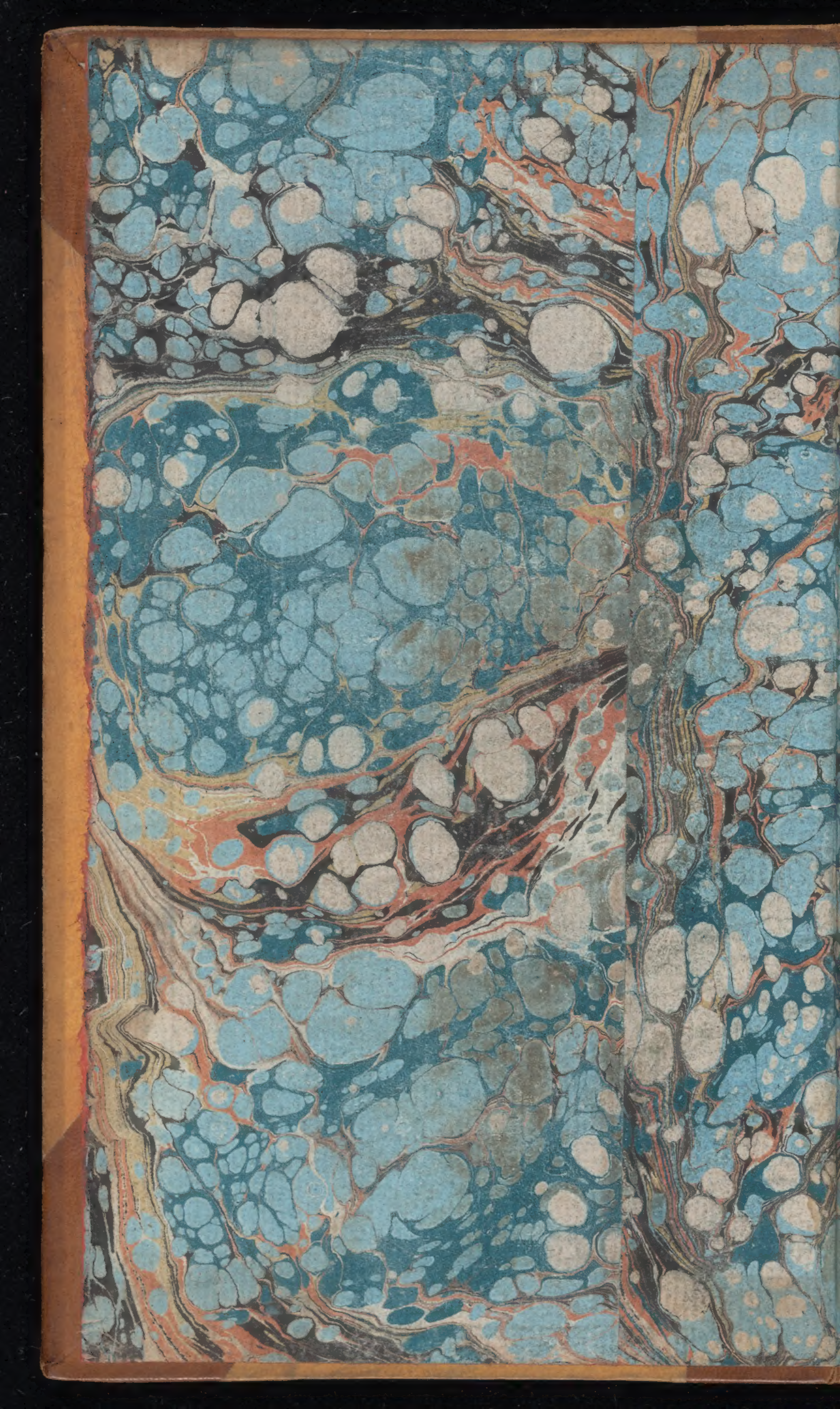
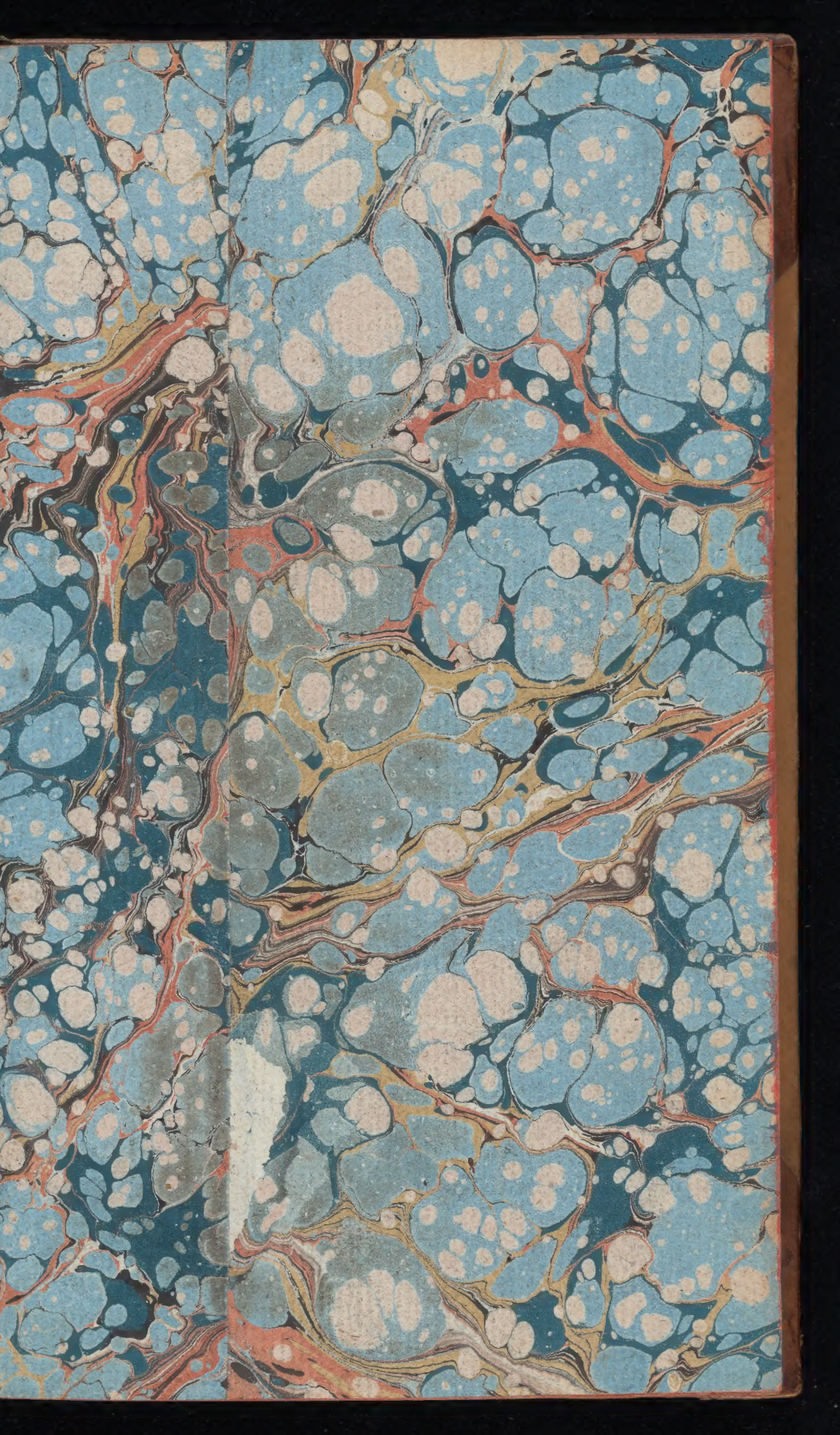
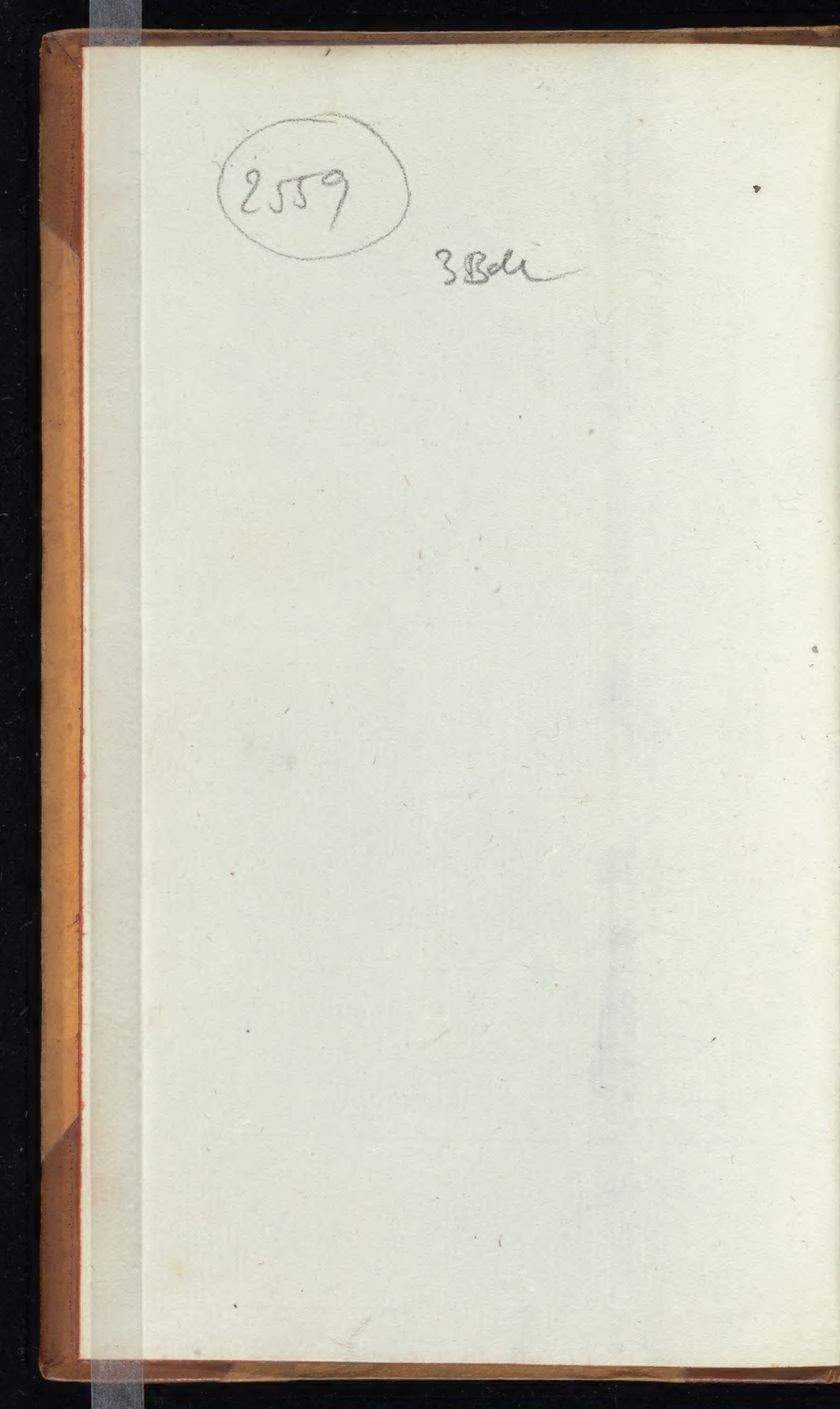
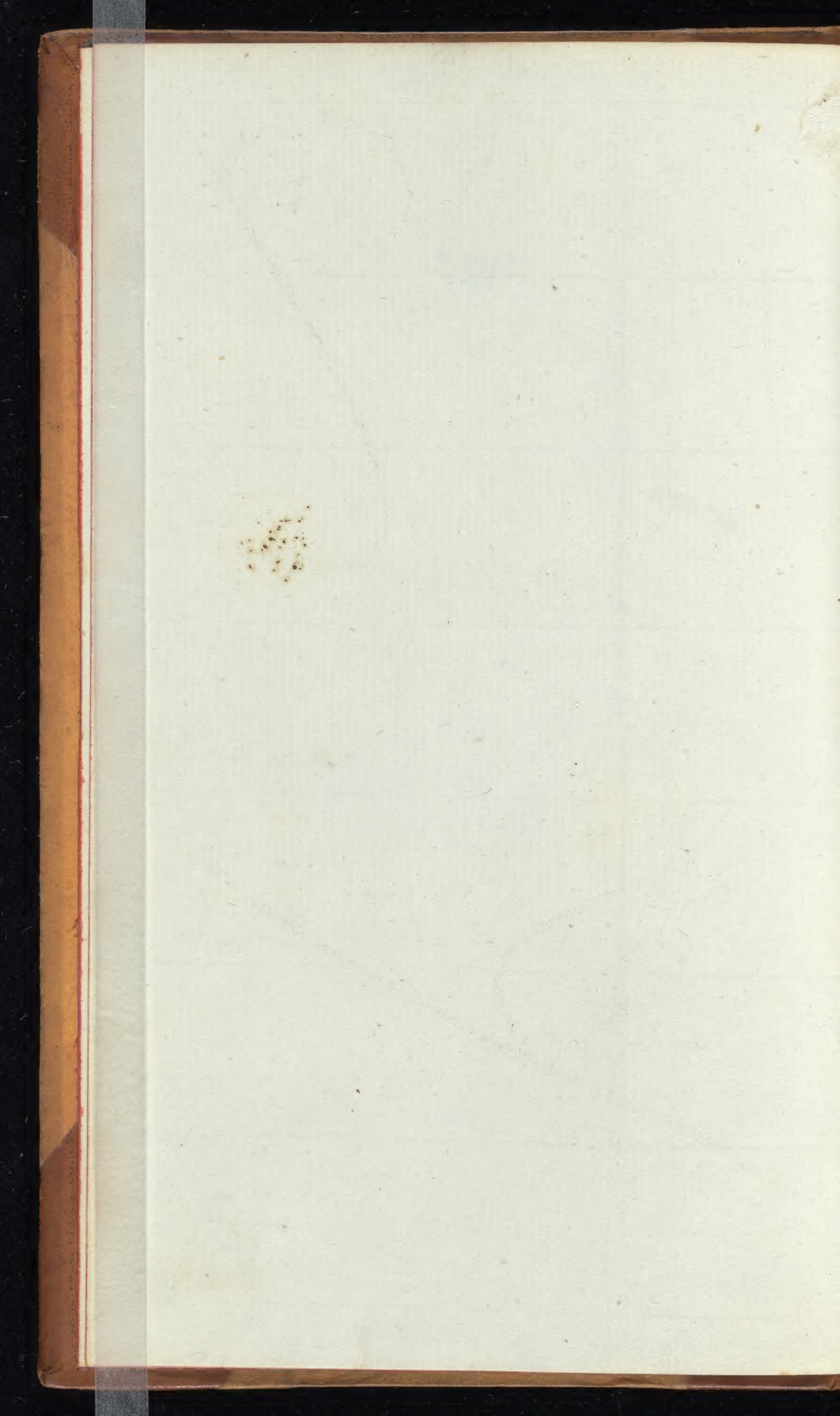







2559
3 Bde



Des Ritter Anton Raphael Mengs,

erſten Mahlers Karl III. Königs in Spanien ꝛc. ꝛc.

hinterlaßne Werke

zweiter Band.



Herausgegeben von

M. C. F. Prange.



Mit Churfürſtl. Sächſiſchen gnädigſten Privilegio.

Halle,
in J. C. Hendels Verlage.
1786.



Vorbericht des Verfassers.

Diese Schrift war anfänglich nur für mich selbst geschrieben, in der Absicht nützliche Wahrheiten darinn wieder zu finden; als ich aber dieselbe beynahe vollendet hatte, wurde ich ersucht, sie einer Akademie in Deutschland zum Druck zu übergeben, welches jedoch durch verschiedne Zufälle verhindert wurde. Denn diese Akademie gieng ein, und die Schrift blieb mir.

Als ich sie einige Zeit nachher wieder durchlas, war ich nicht mit allem zufrieden. Ich faste also den Entschluß, sie von neuen umzuarbeiten, indem ich einiges weglassen und verschiednes zusetzen wollte. Als ich aber meine Mühe und Arbeit, die ich darauf verwenden müste, in Betrachtung zog, auch das Unvermögen einsah, meine Gedanken in eine schönere Schreibart darzustellen, so änderte ich den Vorsatz und ließ alles liegen. Indessen durchblätterte ich diese Schrift, die ich schon verworfen hatte, und sahe ein, daß sie demohngeachtet wegen der darinn enthaltenen Wahrheiten, die vielen noch nützlich seyn könnten, zu gut sey, als daß ich sie ganz der Vergessenheit übergeben sollte. Dieses also, und das Zureden meines Freundes, welchem ich sie übergab, munterte mich endlich auf, die Schrift öffentlich herauszugeben. Ich trug aber Bedenken, meinen Namen vorauszusetzen, weil ich zum Schreiben keinen Beruf habe, und ich

dem

dem Tadel der Kritiker, welche das, was ich sage, vielleicht nicht verstehen, gern entgehen wollte.

Ich ermahne die jungen Künstler, für welche ich geschrieben habe, aufmerksam und nachdenkend meine Schrift zu durchlesen, und versichre, daß ich blos durch diese Denkungsart und durch anhaltendes Studieren und Beobachten, die Kunst der Mahlerey höher gebracht habe, als viele meiner Zeitgenossen. Ich übergebe ihnen also diese Schrift aus den besten Absichten. Eine genaue Betrachtung alles dessen, was ich sage, verbunden mit einem unermüdeten Fleiß und beständiger Uebung, läßt mich hoffen, daß der Leser keinen geringen Vortheil daraus schöpfen werde.

Meine Absicht war vorzüglich diese, zu erklären was Schönheit und Geschmack sey, weil das erstere so vielen Streitigkeiten unter-

worfen ist, und die mehresten, welche von dem Geschmack geredet haben, keinen deutlichen Begriff davon geben, warum man sich des Worts Geschmack in der Mahlerey bedient. Ferner habe ich mich bemühet diesen Geschmack durch Beyspiele des Geschmacks der grösten Meister deutlicher zu machen. Denn da ich mich in dem ersten Theil ein wenig von der Mahlerey entfernt hatte, fürchtete ich, die Schrift dadurch weniger brauchbar gemacht zu haben, weil ich blos für Künstler schreiben wollte. Eben deswegen habe ich auch solche Beyspiele gewählt, welche Gelegenheit geben, von allen Regeln der Kunst zu sprechen. Man hat nämlich wohl zu merken, daß alle diejenigen Theile, welche ich an grossen Meistern rühme, die nachahmungswürdigsten Regeln und Muster sind.

Ich

Ich rathe zugleich den Anfängern in der Mahlerey, daß sie dem, was hierinn zu abstrakt und metaphysisch geschrieben ist, und den idealischen Theil der Kunst betrift, nicht zu sehr nachhängen. Denn für die ersten Anfänger ist es von keinem großen Nutzen. Ein Schüler lasse vielmehr dieses seine erste Bemühung seyn, das Auge zur Richtigkeit zu gewöhnen, wodurch er in den Stand gesetzt wird, alles genau nachzuahmen. Zugleich muß er eine gewisse Fertigkeit in der Hand zu erlangen suchen, damit er es in seiner Gewalt habe, zu thun was er will. Alsdenn erst muß er die Regeln und das Wissenschaftliche der Kunst erlernen. Ich setze also die Uebung voraus, und das Theoretische nachher, weil man in spätern Jahren noch geschickt genug ist, die Grundsätze der Kunst zu erlernen. Es erfordert auch die Uebung und Erlangung eines richtigen Blicks einen gewissen Zeitpunkt, nämlich einen solchen, da man noch keine besondere Manieren

angenommen hat, welche, wenn sie übel gewählt sind, bey reifern Jahren sich nicht ausrotten lassen.

Es muß also diese Schrift auch von verschiedenen Klassen der Mahler mit verschiedenen Absichten gelesen werden.

Der Schüler soll dieselbe lesen, um daraus die Größe und Schwierigkeiten der Kunst kennen zu lernen, damit er eile und keine Zeit bey Erlernung der geringern Theile verschwende. Denn obgleich die ersten Anfangsgründe die wirklichen Materialien und das Fundament der Kunst sind, so sind sie doch nicht ehe von wesentlichen Nutzen, als bis auch die übrigen Theile des ganzen Gebäudes der Kunst zusammen vereiniget werden.

Für die andere Klasse der Mahler, nämlich diejenigen, welche die ersten Anfangsgründe

de bereits erlernt haben, ist diese Schrift eigentlich verfertigt, damit sie daraus den wahren Geschmack erkennen und urtheilen, ob sie denselben von Natur besitzen oder nicht, und durch was für Muster sie ihn studieren und wornach sie sich bilden können.

Vollkommne Künstler können daraus den Vortheil ziehen, daß sie die Schönheiten in den Werken der großen Meister aufsuchen und jungen Leuten den rechten Weg zur Kunst zeigen.

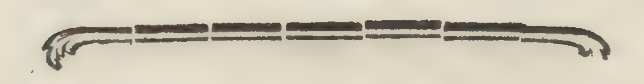
Ich rede frey, weil der Nutzen, welchen die Menschen aus Erfahrung kennen gelernt haben, die beste Ueberzeugung von der Wahrheit und dem Werth der Dinge ist. Dieses habe ich an mir selbst erfahren, und daher auch alles was ich weiß, auf diesem Wege und durch diese Denkungsart erlernt.

Meinen Landesleuten, den Deutschen bin ich erböthig, über einige Punkte, welche ihnen un=

undeutlich scheinen sollten, weitere Erklärungen zu geben. Sollte ich aber in einigen Fällen geirret haben und meine Fehler einsehen; so will ich mich gern hierzu bekennen, und durch keinen übelangebrachten Ehrgeitz davon abhalten lassen. Uebrigens werde ich mich bemühen, meine Meinung mit der möglichsten Deutlichkeit darzuthun.



Erster



Inhalt
des
zweiten Bandes.

Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Mahlerey. S. 3

J. N. von Azara Anmerkungen über des Mengs Traktat von der Schönheit. S. 99

A. R. Mengs Betrachtungen über die drey großen Mahler, Raphael, Correggio, Titian und über die Alten. S. 147

Inhalt des zweiten Bandes.

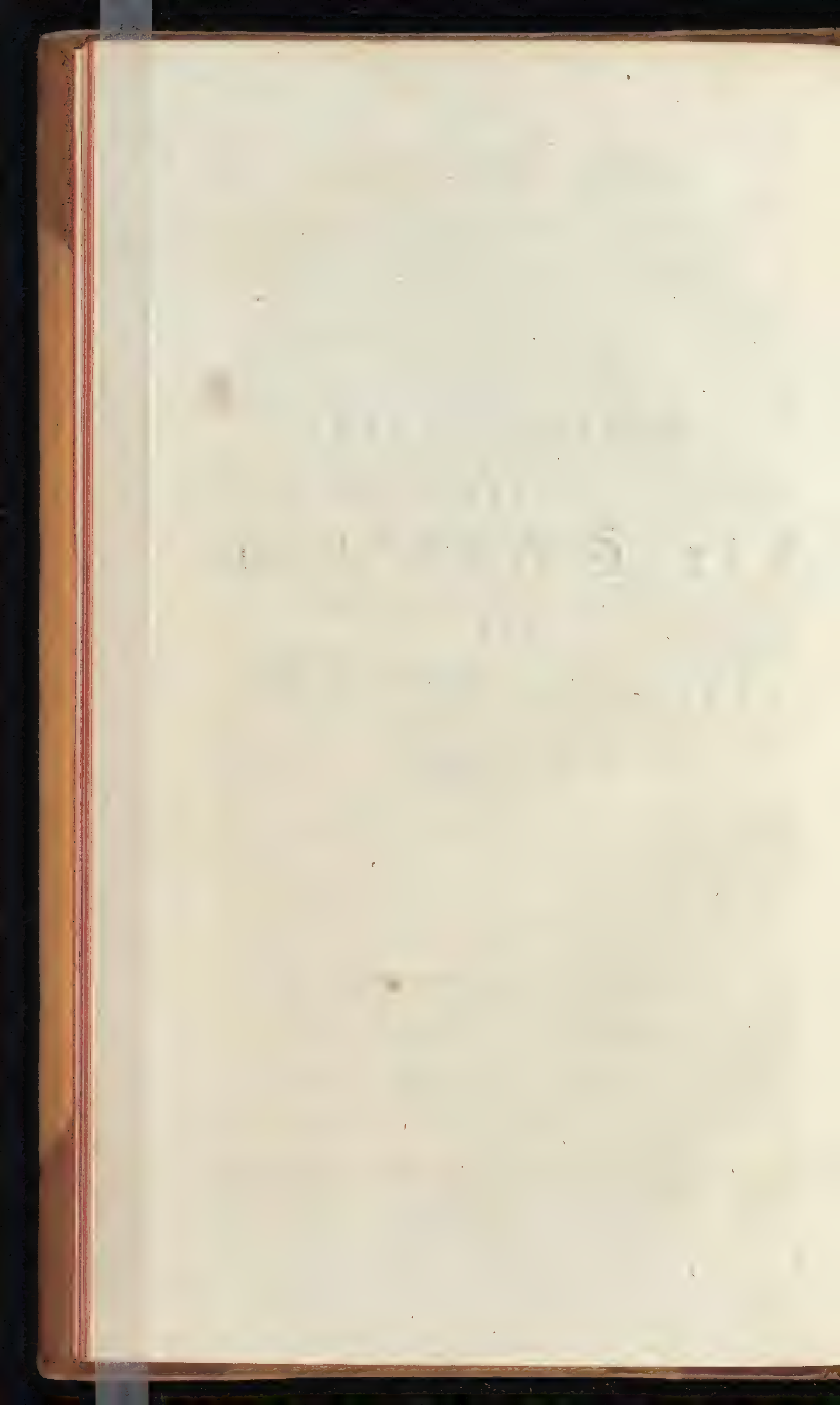
Fragment einer Rede über die Mittel die schönen Künste in Spanien blühend zu machen. S. 257

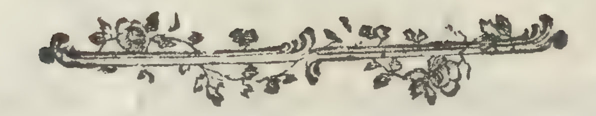
Brief des A. R. Mengs an Herrn Falconet, einen französischen Bildhauer zu Petersburg. S. 285

Untersuchung dessen, was man in den Künsten ein gewisses je ne sais quoi nennt. S. 299

Betrach=

Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Mahlerey.





Erster Theil.

Von der Schönheit.

Erstes Kapitel.
Erklärung der Schönheit.

Da die Vollkommenheit mit der Menschheit nicht bestehen kann, und allein bey Gott anzutreffen ist, der Mensch aber nichts begreiffen kann, als was unmittelbar in die Sinne fällt; so hat ihm der Allweise einen blos anschauenden Begriff von der Vollkommenheit, die ausser ihm ist, eingeprägt, und dieses ist es, was wir Schönheit nennen. Ich behaupte also, daß sie in allen erschaffenen Dingen ist, und zwar in so fern, als unsere Einbildungskraft und das Gefühl unserer Seele sich keinen höhern Begriff von der Vollkommenheit alles

dessen

dessen, was wir sehen, machen kann. Die Eigenschaften des Punktes können uns hier zur Vergleichung dienen. Ein Punkt ist eigentlich, mathematisch betrachtet, dasjenige, was unzertheilbar ist, oder gar keine Theile hat. Er ist also in der That etwas unbegreifliches. Weil wir aber nöthig haben, uns einen anschauenden Begriff von einem Punkt zu machen, so nennen wir einen Punkt denjenigen kleinen Theil, in welchem wir die Zergliederung nicht weiter bewürken können, und dieses heißt man den sichtbaren Punkt. Nun stelle man sich vor, daß die Vollkommenheit der mathematische oder unzertheilbare Punkt sey. Die Vollkommenheit begreift alle möglichen erhabenen Eigenschaften und Grundkräfte in sich; diese können sich aber in keinem körperlichen Wesen finden, denn so lange etwas körperlich ist, muß es unvollkommen seyn. Auf diese Art erhalten wir eine Art der Vollkommenheit, welche den menschlichen Begriffen angemessen ist, nämlich eine solche, bey welcher unsere Sinne sich nichts mangelhaftes und unvollkommnes mehr vorstellen können, und eben diese Vergleichung der Vollkommenheit ist es, welche wir mit dem Namen der Schönheit belegen. Sie findet sich, wie ich schon gesagt habe, in jeder Sache einzeln und in allen zusammengenommen, und macht die Vollkommenheit des Körperlichen aus. Zwischen dieser Vollkommenheit aber und der göttlichen ist eben der Unterschied, wie zwischen den zween Punkten. Daher kann man die Schönheit eine sichtbare Vollkommenheit nennen, so wie man jenen

einen

einen sichtbaren Punkt nennt. So wie nun in dem sichtbaren Punkte der unzertheilbare oder mathematische Punkt als wirklich gedacht werden kann, so muß man sich auch in der Schönheit, ob sie gleich eben so wenig sichtbar ist, die Vollkommenheit gedenken. Keine dieser verborgenen Vollkommenheiten siehet das Auge, aber die Seele empfindet sie, weil diese (nämlich die Seele und die Vollkommenheit) von der höchsten Vollkommenheit erschaffen und gleichsam ein Ausfluß derselben sind.

Plato *) nennt das Gefühl der Schönheit eine Erinnerung an die göttlichen Vollkommenheiten, und giebt diese als die Ursache derjenigen entzückenden Kraft an, die sie in uns erregt. Vielleicht könnte ich eben so glücklich träumen, wenn ich sagte, daß unsere Seele von der Schönheit hingerissen wird, weil sie gleichsam durch diese in eine augenblickliche Seligkeit geführt wird, welche sie bey der Gottheit ewig zu genießen hoft, allein bey näherer Betrachtung der materiellen Dinge bald wieder verliehrt.

Zweites

*) *Plato* in Phaedro III. p. 249. Ed. St. Τȣτε (καλον) δε ἐςιν ἀναμνησις ἐκεινων, ἃ ποτ' ειδεν Ἡμων ἡ ψυχὴ, συμορευθεισα Θεω, και ὑπεριδȣσα, ἃ νυν ειναι Φαμεν, και ἀνακυψασα εἰς το ΟΝΤΩΣ'ΟΝ.

Zweites Kapitel.

Ursachen der Schönheit sichtbarer Dinge.

Nichts ist sichtbar als die Materie. Jede Materie muß eine Gestalt haben, und diese Gestalt ist der Maaßstab ihres Vermögens, welches der Schöpfer der Materie beygelegt hat, um die Gestalt derselben hervorzubringen. Die innere Kraft ist also die Ursach der Gestalt. In den ersten Gestalten der Natur ist keine Schönheit, denn sie liegen noch nicht deutlich vor uns; sie sind wirklich vorhanden aber nicht begreiflich genug.

Das erste Sichtbare an einem Körper sind die Farben. Diese sind ihrer Gestalt nach verschieden: nämlich, durch ihre Gestalt machen die Lichtstrahlen eine so verschiedne Wirkung. Sind nun diese ersten zarten und sichtbaren Gestalten an und vor sich betrachtet einfach und regulär, so heißen sie rein, denn der Lichtstrahl bringt nur eine Wirkung in ihnen hervor, und aus dieser Wirkung entspringt die Schönheit. Daß dieses gegründet sey, nämlich daß die Farben von der Gestalt einer einförmigen oder regulären Materie herkommen, lehren die Versuche mit dem Prisma. Daß aber das Einfache Schönheit hervorbringt, ist offenbar; denn das schönste Roth verdirbt in der Mischung das beste Gelb, das Blaue, das Rothe ꝛc; vermischt man endlich alle drey Farben, nämlich Blau, Roth und Gelb

Gelb zusammen, so werden sie alle verdorben. Wenn wir daher sehen, daß die Natur die Körper so verschiedentlich gefärbt hat, so ist dieses von der geringsten Veränderung und Vermischung ihrer Gestalten entstanden.

Aus den kleinen Formen hat die Natur wieder größere gebildet, deren Schönheit oder Häßlichkeit nicht mehr nach ihrer Farbe, sondern nach ihren Formen selbst beurtheilt wird. Die Uebereinstimmung dieser kleinen Formen, nach ihren Gründen und ihrer Harmonie untereinander ist ebenfalls der Hauptgrund, wornach wir das Wohlgefallen, das sie erregen, beurtheilen. Daher ist unter allen Gestalten die runde die vollkommenste, wegen ihrer Simplicität, denn sie hat nur eine Grundursache, nämlich die Erweiterung ihres eignen Mittelpunkts. Diejenigen Körper also, zu deren Gestalt man verschiedne Ursachen anführen kann, werden allezeit verhältnißmäßig von geringerer Vollkommenheit seyn. Jedoch werden dergleichen Körper allemal Schönheit an sich haben, weil die Theile, woraus sie zusammengesetzt sind, wenn sie auch geradezu unter sich keine Beziehung haben, so kann dennoch in Rücksicht auf die übrigen eine Uebereinstimmung stattfinden. Man siehet dieses in der Natur daran, daß diejenigen Dinge, die an sich betrachtet keine Schönheit haben, durch die Beziehung, welche ein Theil auf den andern hat, schön werden. Denn so wie die ganze Natur zur Thätigkeit erschaffen ist, und daher wirkende und leidende Thei-

Theile seyn müssen, so waren auch verschiedene Stufen der Vollkommenheit nothwendig. Der leidende Theil muß nothwendig unvollkommner als der wirkende seyn. Deswegen sind aber die unvollkommnen Theile, so bald als sie zu einerley Hauptsache etwas beytragen, nicht zu verwerfen, sondern sie haben auch bey aller ihrer geringern Vollkommenheit eine Art von Schönheit, die ihnen zukommt, wenn sie mit ihrer Bestimmung übereintrift. Daher ist Schönheit in allen Dingen; denn die Natur hat nichts unnützes hervorgebracht, und wie gesagt, Schönheit ist in jedem Körper, wenn er, nach dem Begriff, den ich mir von ihm mache, vollkommen ist. Der Begriff entsteht aus der Erkenntniß der Bestimmung eines Gegenstandes, diese Erkenntniß aber hängt blos von unserer Seele ab. Schönheit also, wird alsdenn in allen Dingen angetroffen, wenn der ganze Körper mit seiner Bestimmung vollkommen übereinkommt. Um sich die Begriffe von vollkommnen und unvollkommnen Theilen recht deutlich zu machen, so stelle man sich die ganze Natur gleichsam als eine Gemeinde vor, worinn jedes Mitglied seine eigene Stelle einnimmt, ob sie gleich alle dem Range nach von einander verschieden und einer immer höher als der andere ist. Eben dieses findet auch in der Natur statt; alle Körper können nicht gleich schön und vollkommen seyn.

Bey dieser Gelegenheit will ich folgende Bemerkung anführen, nämlich, daß diejenigen Theile

welche

welche gleichsam vollkommner an Schönheit sind, auch weniger Nutzen mit sich bringen: da hingegen die, welche weniger Schönheit haben, desto nützlicher sind. Die Ursache ist diese, daß die geringern mehr der Wirkung und Anstrengung gewohnt sind, und zu mehr als einer Absicht gebraucht werden können; die vollkommnern aber sind geschickt nur eine Wirkung hervorzubringen und auch nur zu einer Sache tauglich. Dieses findet sich in allen Farben, und in allen Gestalten. Die drey vollkommnen Farben als Gelb, Roth und Blau, können nie anders als Gelb, Roth und Blau seyn, und es ist nur ein einziger Begriff von ihrer Vollkommenheit möglich, nämlich, wenn sie für sich allein betrachtet von allen übrigen Farben gleich weit verschieden sind; dahingegen die geringern und gemischten, als aurorfarb, violet, grün ꝛc. von verschiedner Art seyn und mehr oder weniger von ein oder der andern Farbe Theil nehmen können. Die geringsten, nämlich diejenigen, so aus drey Farben gemischt werden, leiden unzählige Abänderungen, bis von ihren ursprünglichen und herrschenden Theilen nichts mehr übrig bleibt. Je weniger nun Vollkommenheit in einer Farbe ist, desto mehr Mannigfaltigkeit hat sie, bis endlich kein Hauptbegriff mehr in ihr anzutreffen ist, und als eine todte und unbedeutende Sache verschwindet. Eben so verhält es sich mit den sichtbaren Gestalten. Das Runde, welches allein das Vollkommenste ist, wie auch alle reguläre und gleichseitige Gestalten, können nur in einer Art existiren: diejenigen aber welche irregulär

 und

und ungleichseitig sind, können auch verschiedene Bedeutungen annehmen, und es lassen sich verschiedene Begriffe und Bestimmungen davon machen, so, daß sie eben so nützlich, als jene vollkommen sind. Der Grund ist schon oben angegeben, nämlich, weil sie jeden Begriff bedeuten können, bis sie endlich durch die allzugroße Vervielfältigung ihrer Oberflächen sich bis zur Undeutlichkeit verlieren und unwichtig werden.

Daß übrigens die Erkenntniß der Schönheit einer Sache von der Uebereinstimmung mit unsern Begriffen abhängt, erhellet daraus, daß wir so viele ganz entgegengesetzte Sachen für schön halten. Wir nennen z. E. eine Art Stein schön, wenn er ganz rein und einfärbigt, und einen andern schön, wenn er mit ganz verschiedenen Flecken und Adern bezeichnet ist. Wäre in diesem Fall nur eine Art Vollkommenheit die Ursach der Schönheit, so würde dieser eine nur für schön, der andre aber für häßlich erkannt werden müssen. Die Ursach also, warum der eine und der andere für schön gehalten wird, kömmt von der Verschiedenheit der Begriffe her, die wir von ihm haben. Wir nennen denjenigen Stein, von dem wir den Begriff haben, daß er einfärbig seyn soll, schlecht und häßlich, wenn er einige Flecken hat, und den andern häßlich, wenn er zu wenig Flecken hat und zu einfarbig ist; denn einer von beyden ist alsdenn unvollkommen nach unserm Begriff. So verhält es sich mit jeder andern erschaffenen Sache. Ein Kind wäre

häßlich

häßlich, wenn es wie ein erwachsener Mensch gestaltet wäre. Ein Mann ist häßlich, wenn seine Bildung weiblich ist, und das Weib ebenfalls, wenn es einer Mannsperson gleichet.

Diese Betrachtungen werden hinlänglich seyn, der Hauptursache der Schönheit nachzudenken. Ich behaupte also, daß die Schönheit von der Uebereinstimmung der Materie mit unsern Begriffen abhängt, unsere Begriffe aber entstehen von der Erkenntniß der Bestimmung einer Sache, und diese Erkenntniß hat wieder ihren Grund theils in der Erfahrung, theils in dem Nachforschen der allgemeinen Wirkungen der Körper. Die allgemeine Wirkung hat ihren Ursprung von der Bestimmung, welche der Schöpfer allen Dingen festgesetzt und gleichsam zur Pflicht gemacht hat. Dieser Bestimmung ist die stufenweise Abtheilung der Vollkommenheiten in der Natur zuzuschreiben, von welchem allem zuletzt die Weisheit Gottes die Urquelle ist.

Drittes Kapitel.
Wirkungen der Schönheit.

Die Schönheit besteht in der Vollkommenheit der Materie, nach den Begriffen, welche wir uns davon

davon machen. Da in Gott allein, die Vollkommenheit anzutreffen ist, so macht auch die Schönheit eine Eigenschaft der Gottheit aus. Je schöner eine Sache ist, destomehr Verstand und Einsicht setzt sie zum voraus. Die Schönheit ist die Seele der Natur. So wie die Seele des Menschen die Ursach seines Daseyns ist, eben so ist auch die Schönheit die Seele der Gestalten, und was keine Schönheit hat, ist todt für uns. Diese Schönheit hat eine entzückende Kraft, und da sie geistreich ist, so setzt sie die Seele des Menschen in Bewegung, vermehret zugleich ihre Macht, und verursacht, daß sie den engen Raum, worinn sie eingeschlossen ist, vergißt. Hieraus nehmen die Anlockungen der Schönheit ihren Ursprung. Wenn unsere Augen etwas sehr schönes sehen, so wird die Seele so sehr davon hingerissen, daß sie wünschet mit der schönen Sache sich ganz zu vereinigen. Daher kommt es, daß der Mensch beständig bemüht ist, sich dem Schönen zu nähern. Die Schönheit erhebt unsere Seele über die Menschheit; sie bezaubert alle seine Sinne, dergestalt, daß wenn das Gefühl derselben lange anhält, so vertieft sie die Seele in eine Art von Traurigkeit, wenn sie sich durch einen falschen Schein der Vollkommenheit getäuscht findet. Daher hat die Natur sehr viele stufenweise Schönheiten hervorgebracht, um durch diese Abwechselung unsern Geist in einer beständigen Regung zu erhalten. Die Schönheit rührt alle Menschen, denn sie ist eine mit unserer Seele gleichgestimmte Kraft. Wer sich zu ihr wendet,

det, siehet und findet sie bald, denn sie ist das Licht aller Materien, und das Bild der Gottheit selbst.

Viertes Kapitel.

Die vollkommne Schönheit könnte sich in der Natur finden, sie findet sich aber nie.

Ob man gleich die vollkommne Schönheit nicht in der Natur antrift, so darf man doch nicht glauben, daß sie gar nicht anzutreffen sey, und daß man die Gesetze der Wahrheit verlassen müsse, um die Schönheit aufzusuchen. Die Natur hat alle Dinge dergestalt erschaffen, daß sie ihrer Bestimmung nach vollkommen seyn können. Weil aber die Vollkommenheit sich allezeit der höchsten Vollkommenheit nähert, so ist sie seltener, die Unvollkommenheit aber viel häufiger. Denn die Vollkommenheit besteht in einer vollkommnen Grundursache, und da jede Gestalt nur einen Mittelpunkt hat, so hat auch die Natur in jedem Geschlechte nur einen Mittelpunkt, um welchen alle Vollkommenheiten gleichsam in einem Umkreis liegen. Der Mittelpunkt ist ein Punkt, und die ganze Gestalt hat unzählige andere Punkte, die in Beziehung auf ihn mehr oder weniger vollkommen sind. So wie unter allen Steinen nur eine einzige Art vollkommen

ist, nämlich der Diamant; unter allen Metallen nur das Gold; und unter allen lebenden Geschöpfen der Mensch der vollkommenste ist; eben so findet sich auch in jedem Geschlecht ein großer Unterschied, und die Vollkommenheit ist sehr selten. Da der Mensch sein Daseyn nicht sich selbst zu danken hat, sondern sein Zustand schon im Mutterleibe, wenn er sich gestaltet, von verschiednen äussern Umständen abhängt, so ist es auch unmöglich, daß er vollkommen schön seyn kann. Kein Mensch ist frey von irgend einer Leidenschaft, die nicht entweder ganz oder zum Theil seine Gesundheit störte; eben so findet man auch bey jedem Menschen gewisse Lieblingsneigungen, die vor andern bey ihm die Oberherrschaft behaupten. Diese verschiedenen Leidenschaften und Neigungen haben allemal auf einige Theile des menschlichen Körpers einen thätigen Einfluß. Dieses zeigt sich besonders an dem weiblichen Geschlecht. Ihre Leidenschaften und Einbildung zerstöhrt oder verändert ihre Gesundheit, und zur Zeit ihrer Schwangerschaft nimmt auch das Kind Theil daran, so, daß die Seele allezeit verhindert wird, den Bau des Körpers gehörig zu entwickeln. Wenn aber die menschliche Seele bey der Bildung ohne Hinderniß wirken könnte, so würde der Mensch vollkommen, mithin auch schön seyn *). Hierinn liegt

*) Anmerkung. Aus diesen und andern Sätzen erkennet man die Vermischung der Platonischen und Leibnitzischen Philosophie, welche Winkelmann in der Metaphysik unsern Mengs eingeflößt hatte. Das Vermögen der Seele, den Körper zu bilden ohne zu wissen wie,

liegt der Grund, warum wir aus der Schönheit auf die Kräfte der Seele schließen, und uns einen vortheilhaften Begriff von dem Menschen machen können, der damit ausgeziert ist. Weil aber die Seele oft verhindert wird, so werden selten schöne Menschen erzeuget. Man sieht auch, daß die verschiednen Völker des Erdbodens auch verschiedne Leidenschaften haben und sich durch besondere charakteristische Züge von einander auszeichnen. Daß die vollkommne Schönheit sich bey dem Menschen finden könnte, siehet man daraus, daß fast jeder Mensch einige Theile schön hat, und das eben die schönsten Theile mit der Nützlichkeit und Grundursache seiner Bildung übereinstimmen. Der Mensch würde also gewiß schön seyn, wenn nicht verschiedene Nebenumstände der Entwickelung seines Körpers zuwider wären. Ich rede hier von dem Menschen, als demjenigen Theile der Natur, worinn die Schönheit am meisten sichtbar ist.

---

wie, und sich selbst fortzupflanzen, sind Begriffe, welche in unserm Jahrhundert nicht statt finden sollten. Demohngeachtet aber giebt es immer noch Leute, die dieser Meinung sind, und dieses gab dem Geschichtschreiber der Akademie der Wissenschaften zu Paris Gelegenheit, in der Lobrede des Herrn Hartsoeker zu sagen, „daß kein Begriff der alten Philosophie so sehr „verbannt ist, daß er nicht könnte in der neuern wieder aufleben.“

Fünftes Kapitel.

Die Kunst kann die Natur an Schönheit übertreffen.

Man nennt die Mahlerey eine Nachahmung der Natur, gleichsam als wolle man durch das Wort Nachahmung zu verstehen geben, daß diese Kunst nicht so vollkommen ist, als die Natur; dieses hat aber nur in einem gewissen Verstande seine Richtigkeit. Die Natur zeigt uns Dinge, welche die Kunst unmöglich nachahmen kann. Wenigstens findet man, daß die Kunst in Vergleichung mit der Natur, sehr schwach erscheint, wie z. E. bey dem Helldunkel. Hingegen hat die Kunst einen sehr wichtigen Theil, worinn sie die Natur übertrift und dieser ist die Schönheit. Die Natur ist in ihren Hervorbringungen sehr vielen Zufällen unterworfen; aber die Kunst wirkt frey, weil sie lauter schwache Materien zum Werkzeuge hat, die sich der Behandlung nicht widersetzen. Aus dem ganzen Schauplatz der Natur, kann die Kunst das Schönste wählen, aus mehrern Orten die Materialien dazu sammlen, und die Schönheit aus vielen einzeln Menschen zusammensetzen; da indessen die Natur ihren Stoff zur Bildung des Menschen blos von der Mutter selbst hernehmen kann, und übrigens verschiedenen Nebenumständen ausgesetzt ist. Der Mensch kann also durch die Kunst viel schöner dargestellt werden, als er wirklich in der Natur anzu-

treffen

treffen ist. Wo findet man, zum Beyspiel, grossen Verstand, Tugend und schöne Proportionen des Körpers, bey ein und eben demselben Menschen zusammen vereinigt, und in einem gleich hohen Grade ausgeübt? So gar kein Mensch genießt einer so vollkommnen Gesundheit, die nicht beständig durch die Bedürfnisse und unablässige Arbeiten der Gesellschaft unterbrochen würde. Alles dieses kann in der Mahlerey leicht ausgedrückt werden, wenn die Umrisse richtig und einfach, die Formen erhaben und groß, die Stellungen reizend, gefällig, und alle Glieder schön bezeichnet sind; so daß man auf der Brust den Muth, die Leichtigkeit in den Füßen, die Stärke in den Schultern und Armen, die Freyheit und Heiterkeit auf der Stirn und in den Augenbraunen, den Verstand zwischen den Augen, die Gesundheit auf den Wangen, und die Freundlichkeit auf den Lippen erkennen kann. Wenn man auf diese Art allen, sowol großen als kleinen Theilen an beyderley Geschlecht, Bedeutung und Ausdruck ihrer Bestimmung nach giebt, und wenn man diese Ausdrücke nach Verschiedenheit der Umstände, worinn sich der Mensch finden kann, abändert, so wird der Künstler einsehen, daß die Kunst die Natur übertreffen kann. Denn so wie in keiner einzeln Blume der Honig allein, sondern in allen Blumen ein Theil desselben anzutreffen ist, woraus die Biene sammelt und ihre Schätze zubereitet; eben so kann auch der Künstler aus allen erschaffnen Wesen das Beste wählen, und durch dieses Mittel wird er über die Werke der Kunst den mehresten Reiz verbrei-

breiten. Daß es möglich sey durch eine geschickte Wahl die natürlichen Produkte zu verschönern, siehet man deutlich an den zwey bezaubernden Künsten, nämlich in der Dichtkunst und Musik. Die Musik ist weiter nichts als eine Zusammensetzung verschiedener Töne, die sich in der Natur finden, und in eine gewisse abgemessene Ordnung gebracht sind, welche durch die Auswahl entstehet, und nachher einen gewissen Geist erhält, welcher die Seele rührt; und dieser Geist ist es, welchen man die Harmonie nennt. Eben so ist auch die Dichtkunst nichts anders als die gemeine Rede des Menschen, welche so wol im Ansehung der Begriffe zuerst, als der Worte nachher in eine abgemessene Ordnung gebracht ist; und durch die Wahl wohlklingender und zusammenstimmender Wörter, ist durch eine Art von Harmonie das Silbenmaaß gefunden worden. So wie nun die Musik eine weit größere Wirkung hervorbringt, als die verschiedenen Töne, woraus sie zusammengesetzt ist, wenn diese nämlich von einander abgesondert, oder ohne Wahl zusammen vereiniget sind: eben so verhält es sich auch mit der Mahlerey. Blos durch die Beobachtung einer gewissen Ordnung mit Hinweglassung alles dessen was unnütz und ohne Wirkung ist, wird sie zu einer Kunst, und erhält eben so, wie ihre zwey Schwestern, eine höhere Kraft.

Kein Künstler bilde sich ein, daß die Kunst die höchste Stufe der Vollkommenheit erreicht habe, so daß sie nicht weiter gehen könne; dieses würde

sehr

sehr nachtheilig seyn. Keiner von den Neuern hat bis jetzt den Weg der Vollkommenheit betreten, auf welchem die alten Griechen gegangen sind; denn seit Wiederherstellung der Künste hat man blos das Wahre und Angenehme zum Endzweck gehabt. Gesetzt aber auch, daß sie wirklich in den Theilen, die sie besessen, die höchste Stufe erreicht hätten, so bleibt dennoch denjenigen die nach Vollkommenheit streben, genug übrig, um alle diese verschiedenen Theile zusammen zu vereinigen. Ein Künstler darf also dadurch den Muth nicht sinken lassen, weil er große Meister vor sich hat; vielmehr muß er sich durch die Vorstellung ihrer Größe destomehr anfeuern, mit ihnen zu wetteifern; denn wenn er auch nur ihre Fußtapfen betritt, so ist es noch allemal Ehre genug, von ihnen überwunden zu werden. Denn wer nur bemüht ist, das Höchste der Kunst zu erreichen, der wird auch in seinen geringern Theilen groß erscheinen. So wie man von einem Menschen, der seinen Weg zu einer Stadt nimmt, urtheilt, daß er bey Fortsetzung seiner Reise wirklich dahin gelangen werde; eben so kann man auch von einem Künstler, der den Weg der Vollkommenheit einschlägt, behaupten, daß er mit der Zeit die Vollkommenheit selbst erreichen werde. Ja, ich wiederhole es noch einmal, daß kein Maler von allen denen, deren Werke wir vor Augen haben, den Weg der höchsten Vollkommenheit gesucht haben. Die Italiener, als die grösten Meister, sind allezeit aus Eitelkeit und Stolz, aus Armuth oder aus Liebe zum Gewinn auf Abwege gerathen. Ich glaube

glaube sogar, daß die Kunst niemals diejenige Stufe der Vollkommenheit und Schönheit erreichen wird, wohin sie die Griechen erhoben hatten, es sey denn, daß ein neues Athen wieder auflebte. Wie sehr wünschte ich einen solchen Sitz der Künste unter meinen Landesleuten!

Dieses ist nun alles dasjenige, was ich von der Schönheit zu sagen hatte, nämlich: daß, da die Vollkommenheit blos idealisch und nicht in die Augen fallend bey jedem Individuum angetroffen wird, so ist die Schönheit eine abgebildete und sichtbare Vollkommenheit des Materiellen. Die Vollkommenheit der Materie besteht in der Uebereinstimmung derselben mit unsern Begriffen. Unsere Begriffe sind die Erkenntniß von der Bestimmung. Eine Sache ist vollkommen, wenn sie nur einen Begriff von sich erweckt, und mit der Materie auf das genaueste eins ausmacht. Die Vollkommenheiten können als die wirkenden Wesen der Natur angesehen werden, worunter diejenigen die vollkommensten sind, welche in ihrer Art den Pflichten ihrer Bestimmung das meiste Genüge leisten. Daher kommt es, daß auch das Häßliche in gewisser Absicht schön ist, wenn es auf seinem angewiesenen Ort den gehörigen Nutzen leistet. Allein dasjenige, was nur eine einzige Ursache hat, warum es eine vollkommne Gleichheit und Einheit mit der Materie hat, ist von weit größerer Vollkommenheit, als das wo mehrere Ursachen zusammentreffen. Was sich dem Ideal nähert, ist weit vollkommner, als das, was an

das

das Materielle grenzt. Das Idealische kann der Materie von seiner Vollkommenheit mittheilen, und die Materie kann selbige annehmen. Wenn ein Künstler etwas schönes hervorbringen will, so muß er bemüht seyn, sich stufenweise über das Materielle zu erheben; nichts ohne Ursache machen, und alles unbeseelte und überflüßige vermeiden, denn dadurch wird alles erniedriget. Sein Genie muß durch eine kluge Wahl, der Materie Vollkommenheit zu geben suchen. Das Genie ist der Verstand des Malers. Der Verstand muß über die Materie herrschen. Seine größte Bemühung soll dahin gerichtet seyn, die Begriffe der Dinge wohl auszudrücken und bey seinem ganzen Werke nur einen Hauptgegenstand zum Augenmerk zu haben, damit nur eine einzige Ursach der Vollkommenheit darinn anzutreffen sey, und diese Ursach muß sich sogar bis auf die geringsten Theile der Materie erstrecken. Er muß das vollkommenste aus der Natur wählen, um seine Begriffe dem Zuschauer sinnlich und deutlich zu machen. Da die Vollkommenheit in der Natur stufenweise angetroffen wird, eben so muß auch der Künstler einer jeden Sache verschiedenen Ausdruck mittheilen, der zusammengenommen in der Hauptbedeutung zusammenfließt. Durch dieses Mittel wird der Zuschauer den Begriff von jeder Sache einsehen, und in allen zusammengenommen den Begriff oder die Ursache des Ganzen erkennen. Er wird ein Werk als vollkommen ansehen, worinn das Materielle jeder Sache ihrer Absicht gemäß vorgestellt ist. Alsdenn wird er die Schönheit des Werks,

die

die aus allen Theilen zusammenfließt, und seine Seele rührt, recht empfinden. Denn da jede Parthie, die in einem solchen Werke vorgestellt ist, nur eine Ursache und Geist hat, so wird auch das Ganze geistreich seyn, und er wird hierdurch die höchste Stufe der Vollkommenheit, deren die Materie fähig ist, erreicht haben.

Da der Urheber der Natur in jede Sache eine gewisse Vollkommenheit gelegt hat, die uns die Natur in unsern Augen bewunderungswürdig und ihres Schöpfers würdig macht, so muß auch der Künstler durch jeden Zug und durch jeden Pinselstrich eine Spur seines Genies seinem Werke einprägen, damit sein Werk allezeit als das Produkt eines aufgeklärten Menschen angesehen werden könne.

Zweiter Theil.
Von dem Geschmack.

Erstes Kapitel.
Ursprung dieses Namens in der Kunst.

Alle menschliche Werke sind unvollkommen, und wenn wir eine Sache vollkommen nennen, so geschiehet dieses nur in so fern, als wir die Fehler derselben nicht einsehen. Es sind also alle menschliche Vollkommenheiten und Werke nur etwas ähnliches von der wahren Vollkommenheit. Daher bedient man sich des Worts Geschmacks in der Mahlerey, um anzudeuten, daß ein Werk Geschmack an der Vollkommenheit haben kann, ohne daß es selbst vollkommen ist. In diesem Verstande hat also der Geschmack in der Mahlerey gewissermaßen etwas ähnliches mit dem physikalischen Geschmack; nämlich so, wie dieser letztere auf den Gaumen und auf die Zunge wirkt, so wirkt jener auf die Augen und auf den Verstand. In beyden Arten des Geschmacks giebt es sehr viele von einander verschiedene Stufen, welche sich unter einerley Hauptbenennung bringen lassen. Denn so wie viele Dinge sauer, süß oder bitter sind, ohne daß dieses Bittere oder Süße bey allen

allen von gleicher Stärke ist; eben so verhält es sich auch mit dem Geschmack in der Mahlerey in Ansehung des Großen, Reizenden und Ausdrucksvollen, und der verschiedenen Grade desselben.

Zweites Kapitel.
Erklärung des Geschmacks.

Da aber dem Menschen nichts gefallen kann, was ihn nicht rührt, so kann ihm auch keine Art von Speise Vergnügen machen, wenn nicht ein herrschender Geschmack darinn ist; eben so muß auch jedes Object, das sich in der Mahlerey dem Auge darstellt, eine starke Empfindung in den Sehenerven verursachen, wenn es gefallen soll.

Eben diese Wirkung ist es, welche man Geschmack nennt, und als eine Art von Styl oder Manier betrachtet werden kann, welche bey jedem Menschen verschieden ist. Indessen findet zwischen Geschmack und Manier dieser Unterschied statt, daß das letztere gut oder schlecht seyn kann, und man nach seiner Vollkommenheit davon urtheilt; da hingegen der Geschmack bey wenigern Vollkommenheiten rege gemacht werden kann. So wie eine Sache süß oder bitter genannt wird, ob sie gleich wenig von beyden Eigenschaften an sich hat: eben so kann auch ein Gemählde bey allen seinen Unvollkommenheiten,

heiten, von gutem Geschmack seyn. Man kann sich in der Mahlerey einen guten oder schlechten Geschmack angewöhnen, so wie für den Gaumen; denn das Auge gewöhnt sich eben so wie die Zunge. Starke Getränke und Speisen verderben den Geschmack, leichte und zarte hingegen erhalten das feine Gefühl der Zunge. Eben so verhält es sich auch in der Mahlerey; das Uebertriebene und Ueberflüßige verdirbt den Geschmack der Kunst; allein das Schöne und Simple gewöhnet das Auge zu sanften Empfindungen. Der Geschmack einiger Menschen, zu alle dem, was übertrieben ist, kömmt von den groben Kräften ihres Verstandes und ihrer Sinne her; die hingegen, welche das allzu Frostige lieben, haben überhaupt genommen eine zu zarte Empfindung, und dieses findet sich sowol bey Künstlern als Liebhabern.

Drittes Kapitel.

Bestimmung und Regeln des guten Geschmacks.

Der beste Geschmack, welcher aus dem Studieren der Natur entstehen kann, ist der mittlere, denn dieser gefällt allen Menschen überhaupt. Der Geschmack ist dasjenige, was die Auswahl des Mahlers bestimmt, und durch die Wahl, welche er

 trift,

trift, erkennet man seinen Geschmack und nennt ihn entweder gut oder schlecht. Das Gute und Beste ist alles dasjenige, was von allen Fehlern gleichweit entfernt ist; das Schlechte hingegen findet sich in alle dem was übertrieben ist.

Die Werke der Kunst, welche man überhaupt geschmackvoll nennt, sind diejenigen, wo die Hauptgegenstände gut ausgedrückt sind, oder die, welche auf eine leichte Art ausgeführt sind, so, daß man darinn nichts mühsames und gekünsteltes entdecken kann. Beide Arten gefallen uns gleich gut, weil sie einen großen Begrif von dem Künstler erwecken, der sie verfertigt hat. Man stellt sich dabey vor, er habe alles gewußt, um nur die Hauptgegenstände zu wählen; oder er habe sehr viel gewußt, um seine Werke mit so viel Leichtigkeit zu bearbeiten.

Der große Geschmack besteht darinn, die grossen und Hauptheile des Menschen und der ganzen Natur zu wählen, hingegen die kleinern und untergeordneten, oder die welche nicht höchst nöthig sind, hinwegzulassen und zu verbergen.

Der mittelmäßige Geschmack ist derjenige, wo die großen und kleinsten Theile auf eine gleiche Art angedeutet sind; so, daß das Ganze blos mittelmäßig und beynahe ohne Geschmack ist.

Der kleine Geschmack beschäftigt sich mit allen kleinen Theilen, wodurch ein Werk schwach und frostig wird.

Alles

Alles dasjenige, was die schönste Natur vorstellt, belegt man mit dem Namen des guten Geschmacks. Er ist dem mittelmäßigen, noch mehr aber dem schlechten Geschmack vorzuziehen, welcher nur das schlechte und gemeine aus der Natur schöpft. Eben so verhält es sich auch mit dem Reizenden, Ausdrucksvollen und allen übrigen Arten.

Der Geschmack verursacht also, daß der Künstler allezeit mit dem Hauptgegenstand beschäftigt ist, indem er dasjenige, was eine gute oder schlechte Beziehung auf denselben hat, entweder annimmt oder verwirft. Wenn daher in einem Gemählde alles auf einerley Art bezeichnet ist, so pflegt man zu sagen, der Künstler hat gar keinen Geschmack gehabt, weil er nichts mahlerisches und unterscheidendes darstellt, wodurch also das Werk ohne Ausdruck und Wirkung bleibt. Die Wahl des Künstlers bestimmt den Stil des Werks. Dieses gilt von der Wahl der Farben, des Helldunkeln, der Draperie und aller übrigen Theile der Mahlerey. Wenn man das Schönste und Größte wählet, so liefert man auch Werke vom besten Geschmack. Schön ist das, was alle reizenden Eigenschaften einer Sache darstellt, und häßlich das, was die unangenehmen Theile derselben zeigt. Man muß also jede Sache vorher studiren, um zu erfahren was man noch in ihr anzutreffen wünschte, und nachher diejenigen Theile wählen, die mit diesem Wunsche übereinkommen; diese werden alsdenn Schönheiten seyn. Auf der andern Seite untersucht man das, was schlecht ist, und hin-

wegwünscht, und dieses ist dasjenige was man verwerfen muß, indem es unangenehm und häßlich macht.

Wenn man die Eigenschaften der Dinge auf diese Art studirt, so wird man auch den Ausdruck finden, denn keine Sache ist ausdrucksvoll, als durch ihre Eigenschaften. Gut ist gemeiniglich das, was nützlich ist und unsern Sinnen schmeichelt; und das Schlechte ist derjenige Theil in jeder Sache, welcher unsere Augen beleidiget, und eine unangenehme Empfindung in ihnen erregt. Unser Verstand findet bey alle dem Anstoß, wo Ursach und Bestimmung sich nicht zusammenreimt, folglich in dem Fall, wenn eine Sache ihrer Bestimmung zuwider ist, oder wenn wir in der Sache den Grund ihres Daseyns nicht finden können, und nicht wissen, warum sie diese oder jene Gestalt hat. Alles, was unsere Sehenerven zu sehr anspannt, beleidigt das Gesicht; daher kommt es, daß einige Farben und allzusehr abstechende Lichter und Schatten den Geist ermüden. Die allzusehr abgeschnittenen Farben sowol, als auch die Lichter sind uns deswegen unangenehm, weil unsere Augen zu geschwind von einer Empfindung zur andern geleitet werden, und verursachen dadurch gleichsam eine heftige Anspannung der Nerven, die unseren Augen wehethut. Hierinn liegt der Grund warum uns die Harmonie so angenehm ist, weil sie zwischen dem Aeussersten eine Mittelstraße beobachtet. Da die Mahlerey eine sehr schwere Kunst ist, so ist noch bis jetzt kein Künstler gewesen, dessen Ge-

Geschmack in allen Theilen gleich vollkommen gewesen wäre; wenn er in einem Theile gut gewählt hat, so ist es ihm in einem andern mislungen, und in einigen hat er sogar keine Wahl beobachtet. Hiernach unterscheidet man den Geschmack selbst der grösten Künstler, wie wir in der Folge sehen werden.

Viertes Kapitel.
Einfluß des guten Geschmacks auf die Nachahmung.

Die Nachahmung ist der erste und nothwendigste Theil der Mahlerey, keinesweges aber der schönste. Auch das nützlichste ist nicht allezeit dasjenige, was unsern Augen am meisten schmeichelt. Die Nothdurft ist ein Beweis der Armuth, so wie das Reizende ein Kennzeichen des Ueberflusses ist. Da nun die Mahlerey überhaupt mehr ein Gegenstand des Luxus als des Bedürfnisses ist, und man die mehr oder wenigere Güte einer Sache nach ihrer ersten Grundursache beurtheilt, so muß man in der Mahlerey das Angenehme dem Nützlichen vorziehen. Daher kommt es, daß das, was sich dem Idealischen nähert, als vollkommner angesehen wird, als das, was sich auf die blos einzelne Nachahmung einschränkt. Da aber die Kunst aus diesen beyden

Theilen zusammengesetzt ist, so ist derjenige der größte Meister, der alle beyde in seiner Gewalt hat. Die Art und Weise wie sie beyde mit einander zusammenhängen und vereiniget werden können, ist diese: das Ideal, als das erste Produkt des Geschmacks, ist gleichsam als die Seele anzusehen, die Nachahmung aber kann mit dem Körper verglichen werden. Diese Seele oder Grundursache muß in dem ganzen Schauplatz der Natur diejenigen Theile wählen, welche die schönsten sind, und zwar nach den Begriffen, welche der Verstand sich davon macht, nicht aber neue und unmögliche Dinge hervorbringen, sonst würde die Kunst mehr erniedriget werden; denn sie würde nicht sowol ihren Körper verlieren, sondern auch ihre Schönheiten würden dem Zuschauer unverständlich werden. Ich will also unter Ideal die Wahl verstanden wissen, nämlich die Kunst in der Natur eine gute Auswahl zu treffen, und nicht neue Dinge zu erfinden. Wenn ein Gemählde aus den schönsten Theilen, welche die Natur darbietet, zusammengesetzt ist, und zwar dergestalt, daß jeder Theil natürlich und wahr zu seyn scheint, so wird auch der gute Geschmack in dem ganzen Werke anzutreffen seyn, ohne daß dabey der Theil der Nachahmung verabsäumt worden ist.

Fünftes

Fünftes Kapitel.
Die Manier ist dem guten Geschmack zuwider.

Wir müssen hier noch eine Betrachtung anstellen, nämlich diese, daß zwischen den Geschmack des Mahlers und demjenigen, was man gemeiniglich Manier nennt, ein großer Unterschied stattfindet. Der Geschmack besteht in der Wahl, allein die Manier ist eine Art von Erdichtung und ist von zweierley Art: die eine besteht in Hinweglassung vieler Theile, und die andere in Erfindung neuer Dinge; so wie zum Beyspiel diejenigen, welche den großen Geschmack erreichen wollten, so viel Theile hinweglieſſen, daß dadurch das Wesentliche der Sache selbst verunstaltet wurde. Andere wollten die Gegenstände verbessern und verschönern, indem sie die großen Theile noch viel größer und die kleinen noch viel kleiner machten; und auf diese Art überschritten sie die Grenzen der Natur, sowol in den Formen, in dem Colorit, als auch in dem Licht und Schatten und in allen übrigen Theilen der Kunst. Allein der Geschmack, welcher sich in der Vollkommenheit selbst finden kann, bestehet in der Wahl des Besten und Nützlichsten in der Natur, mit Hinweglassung des Ueberflüßigen, und in der bloßen Beybehaltung des Wesentlichen einer jeden Sache. Auf diese Art wird alles, was man macht, wahr seyn, wie ich schon oben erinnert habe,

als ich von dem guten Geschmack redete, indem dadurch die Natur blos verschönert, aber nicht verändert wird.

Sechstes Kapitel.
Geschichte des Geschmacks.

Da also der Mensch keine Vollkommenheiten besitzt, und ihm nichts als die Freyheit zu wählen übrig geblieben ist, so muß das Verdienst seiner Handlungen nach der Auswahl abgemessen werden. Derjenige wird also der größte Künstler seyn, welcher den Werth und das Schätzbare einer jeden Sache am besten einsieht, und das Vollkommne von dem Mittelmäßigen zu unterscheiden weiß; der folglich auf die wesentlichen Theile zuerst sein Augenmerk richtet, seinen Geist ganz an dieselben heftet, und sie auch als die merkwürdigsten auszuführen sucht. Hierinn besteht der große Unterschied aller Künstler, seit den Zeiten der alten Griechen, bis auf unser jetziges Zeitalter. Die größten Meister kannten dasjenige, was die Natur uns Schönes darbietet, und hierauf verwendeten sie allen ihren Fleiß; die mittelmäßigen haben nur das Mittelmäßige beobachtet und sich eingebildet, daß hierinn die Vollkommenheit der Kunst bestehe. Kleine Geister sind auch nur durch Kleinigkeiten gerührt worden und

haben

haben diese als Hauptdinge angesehen. Endlich verfiel die menschliche Thorheit von dem Kleinen auf das Unnütze, von diesem auf das Schlechte, und von dem Schlechten machte sie den Uebergang zur Schwärmerey und Chimären. Die Griechen sind die ersten, die einen wahren Geschmack gezeigt haben. (Ich rede hier nicht von den ersten Erfindern der Kunst, sondern von denen, welche die Kunst zur höchsten Stufe der Vollkommenheit und des guten Geschmacks gebracht haben.) Ueberzeugt, daß die Künste für den Menschen geschaffen sind, und daß der Mensch nichts so sehr liebt als sich selbst, folglich der erste Gegenstand der Kunst seyn muß, richteten sie ihre ganze Aufmerksamkeit auf ihn. Da der Mensch selbst ein viel edlerer Gegenstand ist, als seine Bekleidung, so bildeten sie ihn auch meistentheils nackend: das weibliche Geschlecht ausgenommen, bey welchen der Wohlstand es nicht erlaubte. Sie erkannten, daß der Mensch das Meisterstück der Schöpfung ist, welche mit dem ganzen Bau seines Körpers und der schönen Proportion seiner Glieder in Verbindung stehet; diese Regelmäßigkeit und Symmetrie des menschlichen Körpers führte sie zur Kenntniß der Proportionen. Da sie bemerkten, daß die Stärke des Körpers in zween Hauptbewegungen bestehet, die eine, vermöge deren er seine Glieder gegen den Rumpf des Körpers ziehet, und die andere, vermöge deren er sie ausstreckt, so kamen sie dadurch auf die Anatomie, und auf die ersten Ideen des Ausdrucks. Ihre Sitten und Gebräuche kamen ihnen dabey sehr wohl zustatten, und

ihre

ihre öffentlichen Kampfplätze gaben ihnen die beste Gelegenheit zum Nachdenken, und die Ursachen der Gegenstände, die sie betrachtet hatten, nachzuspüren. Endlich erhoben sie sich durch die Einbildungskraft bis zur Gottheit. Um ein anschauend Bild davon zu entwerfen, wählten sie aus den Theilen des menschlichen Körpers diejenigen, die sich mit den eingebildeten Eigenschaften ihrer Götter am besten vertrugen, dieser Weg führte sie zur Auswahl. Indem sie ihren Gottheiten die menschliche Gestalt, als die vollkommenste unter allen, gaben, entfernten sie doch mit großer Beurtheilung alles, wodurch sie sich der menschlichen Schwachheit zu sehr genähert hätten. Und da sich endlich zwischen Gott und den Menschen ein Mittelding denken ließ, so kamen sie auf die Idee ihrer Halbgötter und Helden. Dies war die Entstehung des Schönen in dem Geiste der Griechen, wodurch sie das Erhabne der Kunst erreichten, indem sie durch Vergleichung der beiden Naturen, nämlich der göttlichen und menschlichen den wahren Ausdruck des Guten und Schlechten in den Gestalten fanden. Nachdem sie diesen Gipfel als das schwerste einmal erstiegen hatten, so gaben ihnen die Gewohnheiten und Gebräuche, die bey den Alten beybehalten wurden, Gelegenheit, sich in zufälligen und ausserwesentlichen Gegenständen der Kunst zu üben, als in der Draperie, Bildung der Thiere u. s. w. Aber sie schätzten diese Theile nicht höher, als sie es verdienten, und zwar so lange als die Kunst von großen Genies betrieben wurde. Denn als kleine Geister und schlechte Köpfe eben

diese

diese Laufbahn betreten wollten, und nicht mehr Philosophen, sondern Könige und unwissende Reiche Kunstrichter waren, so nahmen die Kleinigkeiten, deren ich oben erwähnt habe, in den Künsten Ueberhand und kamen nach und nach in Verfall. Von dieser Zeit an, arteten sie immer mehr und mehr in Nichtswürdigkeiten und kleinliche Bagatelle aus, so daß man schon damals widersinnige Chimären abbildete, deren Existenz unmöglich ist. Auf diese Art entstanden jene lächerliche, falsche, unwahrscheinliche und abentheuerliche Gegenstände, dergleichen die Grotesken sind.

Die von der Vernunft verlaßne Kunst ward nun ein Werk des bloßen Zufalls. Ließ sichs ja ein Mann von Geschmack einfallen, den Künstlern die Nachahmung der Antiken zu empfehlen, so kopirten knechtische Nachahmer, die nichts als Augen, aber keinen Verstand hatten, die erhabenen Muster, ohne sie zu verstehen, und ohne Anwendung der Hülfsmittel, deren sich die Alten bedient hatten, und die sie nicht kannten. Daher kommt es, daß man in diesen sklavischen Nachahmungen zwey verschiedne Hände sehr deutlich unterscheidet; die Hand des großen Meisters, die zum Muster diente, und die Hand des dummen und unwissenden Kopisten, der blos die Werke anderer anschauet, ohne die Grundursachen und den Geist des Originals zu studieren.

Unter

Unter einigen Römischen Kaysern gab es zwar einige wahre Kenner, aber das waren seltene Lichter, die aus Mangel der Nahrung bald verlöschten.

Auf diese Art stieg und fiel die Kunst und der Geschmack öfters stufenweise, bis sie endlich ganz und gar verschwanden, als die Künstler aus Unwissenheit anfiengen nach bloßer Gewohnheit handwerksmäßig zu arbeiten. Hierdurch wurde die Kunst in eine allgemeine Verachtung gestürzt, bis sie endlich, weil sie nicht wie andere Wissenschaften die nothwendigen Bedürfnisse der Menschen zum Gegenstand hat, sondern als ein Kennzeichen des Ueberflusses und Witzes angesehen wird, gänzlich in Vergessenheit gerieth. Dieses geschahe besonders in den Jahrhunderten der Barbarey, wo Europa nur mit Kriegen und Verheerungen beschäftiget war, die sich nothwendig auch auf die Künste erstrecken musten, weil diese ohne Frieden, Ruhe und Wissenschaften nicht bestehen können. Alles, was sonst dem menschlichen Verstand zur Ehre gereicht, war damals vergessen, und die Welt schien gleichsam in einen tiefen Schlaf versunken, der mit leeren Träumen verbunden war.

Nach einer langen Schlafsucht erwachte die Welt doch wieder, und die Künste blüheten aus ihrer Asche wieder auf. Einige arme Künstler des unterjochten Griechenlandes, die einzigen, die noch eine Idee der Malerkunst, mit Hülfe der Bilder, welche die katholische Religion in den Kirchen zuließ, er-

erhalten hatten, brachten die Trümmer der Kunst nach Italien, aber einer so plumpen und verunstalteten Kunst, daß aus den unförmlichen Werken derselben, nichts, als das Verlangen, Gegenstände abzubilden, hervorleuchtet. Sie fand aber doch bey den Italienern, die damals reich und mächtig waren, bald einen Zutritt. Das Genie der Künstler erhebt sich in eben der Maaße, indem sie sich aus der Dürftigkeit erheben, und die Mahlerey ward durch einige Männer von Verdienst aus ihrer Finsterniß hervorgezogen. Unter diesen Befördern verdienet Giotto vorzüglich bemerkt zu werden.

Nichts destoweniger schränkten sich alle Künstler vor Raphael, Correggio und Titian blos auf die Nachahmung der Antiken ein, und sie thaten es ohne Auswahl und Geschmack, indem dieses letztere Kenntniß und Beurtheilung zum voraussetzt. Es war also damals noch gar kein Geschmack. Ihre Gemälde sind ein wahres Chaos, ungestalte Werke solcher Künstler, die die Natur nachahmen wollten, aber nicht konnten: oder wenn sie es konnten, nicht nachahmen, sondern selbst zusammensetzen wollten, ohne doch das Vermögen dazu zu besitzen. Es war der Periode der drey großen Mahler vorbehalten, daß die Mahlerey durch Raphael, Correggio und Titian und die Bildhauerkunst durch das Genie eines Michael Angelo erweckt, sich bis zur Nachahmung der schönen und ausgewählten Natur erhob. Dies war die Entstehung des Geschmacks in der Kunst. Da sie aber eine Nachahmung der gan-

zen

zen Natur ist, die Natur aber durch ihren Umfang die Grenzen unsers Verstandes übersteigt, so konnten die Menschen sie in ihrer ganzen Allgemeinheit nicht umspannen. Die drey großen Meister theilten sich also in dieselbe, und jeder bearbeitete seinen Theil mit einer solchen angestrengten Aufmerksamkeit, als ob in diesem Theil die ganze Kunst bestünde. Raphael erwählte den Ausdruck, den er in der Zusammensetzung und Zeichnung fand; Correggio strebte nach der Grazie, die er in gewissen Formen und besonders im Helldunkeln antraf; Titian aber hielt sich an die Wahrheit, und glaubte, sie hauptsächlich in dem Colorit zu finden. Derjenige von ihnen, der den wichtigsten und wesentlichsten Theil der Kunst besitzt, ist ohnstreitig der Größte unter den dreyen; Raphaelen gebühret folglich wegen seiner Stärke im Ausdruck der erste Rang. Corregio, der zweite, weil die Grazie die zwote Tugend der Mahlerey ist: und weil die Wahrheit in den Gemälden mehr ein Gesetz, als eine Zierde ist, kann Titian nur auf den dritten Rang Anspruch machen. Alle dreye aber sind große Meister, weil jeder einen wesentlichen Theil der Kunst besessen hat. Das Verdienst derer, die nach ihnen gekommen sind, ist geringer, weil sie einen Theil dieser wesentlichen Eigenschaften nur in einem gewissen Grade sich zu eigen gemacht. Die größten aber von allen Künstlern bleiben doch die Griechen, weil sie, da das schöne Ideal den Gipfel der Kunst ausmacht, bey ihren Compositionen alle nur mögliche Vollkommenheit vereiniget haben. Und wodurch

kamen

kamen denn die Griechen zu dieser Stufe der Vollkommenheit? Ich glaube die Ursache darinn zu finden: 1) daß sie, weit entfernt von der Thorheit, die ganze Natur umfassen zu wollen, sich blos auf einen Theil derselben befleißigten. Es ist also sehr natürlich, daß die Alten bey gleichen Talenten mit den Neuern, sich der Vollkommenheit mehr, als diese nähern mußten. 2) Weil die Werke der Mahlerey, nicht wie bey uns durch die Unwissenheit, sondern durch vernünftiges Urtheil der Sachkundigen gerichtet wurden. Der weise Mann prüft und beurtheilt die menschlichen Werke blos mit menschlichen Augen, anstatt daß der Thor weiter nichts als zu tadeln und dadurch zu schaden sucht.

Es ist also ein großer Unterschied zwischen unsern jetzigen und dem damaligen Zeitalter. Da die Alten, mehr als wir, die Vollkommenheit suchten, so wählten sie einen einzigen und den wesentlichsten Theil, und brachten diesen lieber zur Vollkommenheit, anstatt daß die Neuern in allen Stücken groß seyn wollen, und in keinem die Vollkommenheit erreichen. Zufrieden mit dem Beyfall reicher Dummköpfe, die gut bezahlen, vernachläßigen sie das Urtheil der Verständigen, die nicht bezahlen können, und der blinde Gehorsam gegen die Liebhaber verscheucht alle Vernunft und Geschmack. Wem verdanken wir den Geschmack des Schönen in den Künsten? Nicht wahr, solchen Völkern, die ihre Achtung nicht ans Glück verschwendeten, sondern sie für den Verstand und die Wissenschaft aufbewahrten,

ten, die den Weisen, als den größten Mann in der Stadt betrachteten? und die ohne sich zu besinnen, dem geschicktesten Künstler den Namen eines Philosophen ertheilten. In solchen Ländern und unter solchen Völkern wurden die Künste groß, und da man solche glückliche Gegenden und weise Nationen heutzutage nicht mehr antrift, so wird es schwer halten, daß auch die Künste zu ihren alten Glanz wieder erhoben werden. Sollte indessen ein Künstler, dieses allgemeinen Uebels ungeachtet, sich um den guten Geschmack in der Mahlerey bemühen, so will ich ihm die Laufbahn bezeichnen, die er befolgen muß, und ohne welche er seinen Endzweck unmöglich erreichen wird.

Siebentes Kapitel.

Unterricht für die neuern Künstler zur Erlangung eines guten Geschmacks.

Zwey verschiedne Wege führen zum guten Geschmack, wenn man sie mit reifer Beurtheilung betritt, nur mit dem Unterschied, daß der eine mit mehrern Schwierigkeiten verbunden ist, als der andere. Will man in der Natur selbst das Schönste und Beste aufsuchen, so wird weit mehr dazu erfordert, und viele Hindernisse sind zu übersteigen. Weit leich-

leichter ist also der Weg, auf welchen man die Werke anderer, die sich durch ihre schöne Wahl auszeichnen, studiert.

Auf dem ersten Wege haben die Alten die Vollkommenheit, nämlich die Schönheit und den guten Geschmack erreicht. Die mehresten neuern Künstler, welche die oben genannten drey großen Meister zu Vorgänger haben, sind in ihre Fußtapfen getreten, und haben ihren Geschmack nach diesen gebildet. Hingegen haben jene drey großen Künstler selbst, theils unmittelbar aus der Natur, theils mittelbar aus den Werken anderer geschöpft, theils haben sie sich der Natur und Kunst zugleich bedient.

Es kostet mehr Mühe durch das Studium der Natur als der Nachahmung den guten Geschmack zu erlernen. Zu dem ersten gehört ein philosophischer Kopf, der das Gute, Schöne und Vollkommenste in der Natur zu beurtheilen weiß; welches viel leichter bey dem Studium der Kunstwerke ist, indem die menschlichen Dinge unsern Einsichten angemeßner sind. Indessen muß man die letztere Methode wohl anzuwenden wissen, und die Werke der großen Meister mit eben dem Fleiße studieren, als diese die Natur studiert und beurtheilt haben; denn sonst wird man nur bey der Oberfläche stehen bleiben und niemals die Grundursachen der Schönheit einsehen lernen. Gleichwie aber der Mensch bey seiner Geburt schwach und nur solche Speisen vertra-

gen kann, welche seinen Kräften angemessen sind, bis sein Körper nach und nach stärker wird, und härtere Speisen verdauen kann; eben so muß der Lehrer bey dem Unterricht in der Kunst mit seinen Schülern verfahren, wenn ihr Verstand noch nicht hinlänglich ausgebildet ist. Es dürfen also nicht die schwersten und erhabensten Theile der Kunst den Anfängern zuerst vorgelegt werden, weil sie dadurch leicht irrig und stolz gemacht werden, indem die jungen Leute sich leicht einbilden, sie verstünden alles, was ihnen der Lehrer gesagt hat. Die reinste Nahrung der Kunst muß dem Schüler zuerst vorgesetzt werden, das heißt, er muß die vollkommensten Werke der großen Meister studieren. Dieses giebt mir Gelegenheit von der Methode zu sprechen, nach welcher die Werke der großen Künstler beurtheilt und betrachtet werden müssen. Der junge Künstler muß blos die besten Muster wählen, und alles was schlecht ist, bey Seite setzen, keinesweges aber dieses studieren und noch vielweniger nachahmen. Alsdenn muß er das Schöne nachzuahmen suchen, ohne sich bey der Ursache der Schönheit selbst aufzuhalten. Dadurch wird er ein richtiges Augenmaaß erhalten, welches ein wesentliches Stück der Kunst ausmacht. Hat er erst diese Geschicklichkeit erlangt, so kann er über die Werke der größten Meister Beobachtungen anstellen und die Ursachen entwickeln, nach welchen sie gearbeitet haben. Dieses würde auf folgende Art geschehen können. Der Künstler untersuche z. E. die Gemälde des Raphaels, Titian und Corregio, und denke über alles das nach,

was

was er in jedem Werke Schönes beobachtet hat. Findet er in allen Arbeiten von ein und eben demselben Meister einige wohlausgedachte und schön ausgeführte Theile, so kann er daraus den gewissen Schluß machen, daß diese Theile eben diejenigen sind, worauf der Künstler seinen vornehmsten Fleiß und seine Wahl verwendet hat. Entdeckt er aber in einigen Werken Theile, die sich in andern nicht finden, so ist es ein Merkmal, daß man die Stärke des Künstlers hierinn nicht suchen müßte, weil er sie nicht zum Hauptaugenmerk und seine Wahl nicht darnach bestimmt hat; folglich können nach diesen Theilen nicht die Gründe der Schönheit und des Geschmacks in seinen Werken abgemessen werden.

Es giebt in der Mahlerey zwey Theile, in welchen die Schönheit stattfinden kann, nämlich Colorit und Form, zu welcher auch Licht und Schatten gerechnet wird. Die Form bezeichnet uns die Bewegung, die Leidenschaften, die Charaktere und das Leben: das Colorit hingegen stellt andere Eigenschaften vor, z. E. das zarte, harte, trockne, feuchte u. s. w. Ich sage, z. E. daß Raphael den Ausdruck in der höchsten Vollkommenheit besessen hat, und daß hierinn der Grund der Schönheit besteht, welche sich in allen seinen Werken findet, in seinen mittelmäßigen sowol als in seinen besten. Ob er gleich in seinen Mahlereien, welche man für die besten hält, das Helldunkle ziemlich gut beobachtete, und sein Colorit bisweilen auch erträglich ist, so gründen sich

diese Schönheiten bey ihm doch nicht auf eine reifliche Ueberlegung, sondern sind die Früchte der blossen Nachahmung der Natur. Folglich muß man den Raphael blos in dem Theile des Ausdrucks und in keinem andern studieren. Der vollkommne Ausdruck bestehet in Vorstellung der Leidenschaften, als des Zorns, der Freude, der Traurigkeit ꝛc. und zwar so, daß jede sich wesentlich von der andern unterscheidet, und mit der Lage und Handlung der Person auf das genaueste übereinstimmt. Dieses muß so weit gehen, daß man aus den Handlungen die Geschichte entwickeln kann, und man nicht erst nöthig hat, zur Geschichte selbst seine Zuflucht zu nehmen, um aus dieser den Ausdruck zu erklären, welcher den handelnden Personen eigen seyn sollte.

Auf diese Art betrachte man auch die Werke des Corregio, so wird man bey ihm mehr Grazie, als bey allen übrigen Künstlern antreffen. Der Mahler muß also wissen, welcher Theil der Kunst die mehreste Grazie bewirkt. Blos durch die Werkzeuge des Gesichts erregt die Mahlerey in uns Gefallen, besonders aber finden die Augen an der Ruhe einen Wohlgefallen. Diese Ruhe und Schmeicheley für das Auge kann durch keinen Theil der Mahlerey besser hervorgebracht werden, als durch das Helldunkle und durch die Harmonie, welche den Theil des Corregio ausmacht. Man studiere alle seine Mahlereien, und man wird durchgängig diesen Theil auf das genaueste beobachtet finden. Indem er auf die Ruhe der Augen bedacht war, so fand er

auch

auch die Großheit der Formen, weil die kleinen Massen das Gesicht mehr ermüden, als die grössern, und hierin liegt die Grundursache der Schönheit seiner Werke.

Auf eine ähnliche Art fand Titian die Wahrheit, nur schlug er einen andern Weg ein als Raphael; dieser leztere bildete den Menschen in seinem ganzen Wesen, besonders aber suchte er die Seele, als die Triebfeder des Menschen und seiner Handlungen, auszudrücken. Titian hingegen sezte die Wahrheit in den individuellen Theilen des Menschen und anderer Gegenstände, und bemühte sich durch seine Farben die Natur und Eigenschaft von jeder Sache zu erreichen, und hierinn war er in der That so glücklich. In seinen Mahlereien hat jede Sache ihre eigenthümliche Farbe; sein Fleisch scheinet aus Blut, Fett, Feuchtigkeit, Muskeln und Adern zusammengesezt, und hierdurch brachte er die Wahrheit bis aufs höchste. Dies ist also derjenige Theil, den man bey ihm suchen muß, und den man in seinen vorzüglichen Werken sowol, als in seinen geringern antrift. Hierinn bestehen die Schönheiten dieser drey großen Meister, und auf diese Art muß man in den Werken aller Künstler die Schönheiten suchen und studieren. Indem ich sagte, man müsse dasjenige beobachten und untersuchen, was ein Künstler vorzüglich gewählt und in allen seinen Werken angebracht hat, so habe ich dadurch zugleich die Mittel zu dieser Untersuchung angegeben. Man lernt hierdurch die Ursachen einsehen, die ihn dazu

 ver-

veranlaßt haben, und die von seinem natürlichen Charakter und Gefühl ihren Ursprung nehmen. Zugleich muß ich mich darüber erklären, auf was Art der Charakter auf den besondern Geschmack dieser Künstler Einfluß hatte. Sie waren Männer von Einsichten und hatten, wie ich schon oben gesagt, einen philosophischen Geist. Sie erkannten, daß ein einzelner Mensch nicht in allen seinen Theilen vollkommen seyn kann, daher suchten sie bey jedem Objekt insbesondere denjenigen Theil auf, der der vollkommenste war, und wodurch sie sowol auf sich selbst, als auf andere den mehresten Eindruck machen konnten. Alle dreye hatten also Wohlgefallen und Rührung zur Absicht. Indessen kann durch blos materielle Gegenstände keine Rührung hervorgebracht werden, wenn nicht die Triebfeder ihren Handlungen zugleich sichtbar ist; ja es ist nothwendig, daß der Künstler selbst durch diesen Gegenstand in der Natur gerührt worden sey. Das war der Fall bey jenen großen Meistern der Kunst, die nichts vorstellten, was sie nicht selbst gefühlt hatten, und eben diesem natürlichen Gefühl muß man es zuschreiben, warum ein jeder sich einen ganz verschiedenen Theil erwählte. Raphael muß ohnstreitig einen gemäßigten Charakter und einen emporstrebenden Geist gehabt haben, die in ihm erhabne Ideen und eine vorzügliche Neigung zum Ausdruck hervorbrachten. Das Gefühl des Corregio war sanfter und zärter, daher verwarf er alles, was zusehr ausdrucksvoll und zu scharf bezeichnet war, so daß er das Angenehme und Reizende allen

allen andern vorzog. Titian hingegen, muß weniger Geist und Gefühl als die beyden erstern gehabt haben; und da jeder Mensch für dasjenige eingenommen ist, was mit seinem Charakter am meisten übereinstimmt, so ist er ohnstreitig mehr durch den materiellen und in die Sinne fallenden Theil der Kunst, als durch den geistigen und idealischen gerührt worden. Hieraus folgt, daß Raphael unter diesen drey großen Künstlern immer der größte bleibt.

Ich habe oben schon gesagt, daß der Geschmack daher komme, wenn man nach der Auswahl dieses oder jenen Theils, alle übrigen Theile verwirft oder hinwegläßt, die nicht die wesentlichen Eigenschaften an sich haben; denn der Geschmack in der Kunst hat in diesem Fall mit dem Geschmack des Gaumens viel Aehnlichkeit. So wie man nur dasjenige süß, sauer und bitter nennt, was keinen andern Geschmack als diesen allein hat, oder doch wenigstens darinn herrschend ist; auf eben diese Art nennt man in der Kunst eine Sache reizend, ausdrucksvoll und wahr, wenn diese Theile deutlich und nicht verworren darinn liegen, sondern jeder besonders die Oberhand hat, und alles dasjenige aus dem Werke verbannt ist, was nicht geradezu und wesentlich darauf Beziehung hat. So hat Raphael in Erfindung seiner Werke, gleich mit dem Ausdruck den Anfang gemacht, dergestalt, daß er keinen Theil des Körpers ohne Noth und ohne Bedingung in Bewegung setzte; ja er machte keinen einzigen Pinselstrich noch Zug weder

in seinen Figuren noch in den einzelnen Theilen derselben vergebens, sondern allemal mußte etwas auf den Hauptausdruck Beziehung haben. Von der ganzen Bildung der Figuren an, bis auf ihre geringste Bewegung, zweckt alles in seinen Werken auf die Hauptursache ab. Da er also alles unbedeutende verwarf, so machte er seine Werke voller Ausdruck und Geschmack. Der Grund aber, warum die Gemählde des Raphaels nicht allgemein einem jeden gefallen, liegt darinn, daß seine Schönheiten, blos Schönheiten für den Verstand, und nicht für die Augen sind; sie können folglich den Augen nicht ehe gefallen, als bis sie die Seele gerührt haben, und alsdenn erst kann ihr ganzer Werth empfunden werden. Allein aus Kurzsichtigkeit und Schwäche des Verstandes, fällt es dem größten Theil der Menschen sehr oft unmöglich die Schönheiten dieses Mahlers zu begreifen und einzusehen.

Indem aber Raphael sich den Ausdruck zum Hauptgegenstand wählte, so wuste er doch jedem Gemählde einen verschiedenen Ausdruck zu geben, so wie es der Gegenstand der Geschichte mit sich brachte; und da er diesen Ausdruck in allen Theilen der Mahlerey anbrachte, wie ich weiter unten zeigen werde, so bildete er sich durch den Ausdruck einen Geschmack, der ihm ganz allein eigen ist. Auf die nämliche Art, nämlich durch Hinweglassung alles dessen, was nicht zum Hauptzweck diente, erwarb sich Corregio den Geschmack der Grazie, und Titian der Wahrheit.

Uebri=

Uebrigens will ich den Geschmack dieser drey großen Künstler noch ausführlicher beschreiben, und durch alle Theile der Mahlerey erläutern, damit meinen Lesern nicht das geringste dunkle übrig bleibt. Ich will mich zugleich erklären, auf was Art ich auf den Grund in ihren Werken sowol überhaupt, als auch in jedem Theile insbesondere gekommen bin. Mit der Zeichnung werde ich den Anfang machen, und zum Helldunkel übergehen. Hierauf soll das Colorit folgen und endlich die Erfindung, die Draperie und Harmonie, um das, was ich von dem Geschmack eines jeden dieser großen Meister schon einzeln gesagt habe, zu bestätigen.

Dritter Theil.
Beyspiele des guten Geschmacks.

Erstes Kapitel.
Betrachtungen über die Zeichnung Raphaels, Corregio und Titians, und nach was für Gründen sie ihre Wahl einrichteten.

Raphael war sich nicht allezeit gleich; er fieng auch in der Kunst zuerst mit Lallen an, ehe er seine Gedanken recht aussprechen konnte. Indessen hatte er das Glück zu einer Zeit gebohren zu werden, da die Kunst noch in ihrer wahren Unschuld und Kindheit war. Er machte also damit den Anfang, daß er die reine Wahrheit nachahmte. Hierdurch erlangte er ein sehr richtiges Augenmaaß, welches ihm in der Folge zum Grundstein diente, worauf er sein herrliches Kunstgebäude aufführte. Damals aber wußte er noch nicht, daß man wählen könne, bis er endlich die Werke des Leonardo da Vinci und Michael Angelo zu Florenz zu sehen bekam. Hier erwachte sein großes Genie, und sein erhabner Geist ließ sich nicht länger mehr durch die engen

engen Grenzen der bloßen Nachahmung einschränken. Die Werke dieser beyden Meister enthielten zwar schon eine Art von Wahl und eine gewisse Großheit, indessen hatten sie doch nicht innere Schönheiten genug, die dem Raphael zum Wegweiser in der Auswahl hätten dienen können. Denn es ist nicht genug, daß dasjenige, was andern mitgetheilt werden soll, an und vor sich gut ist, sondern es muß vielmehr so vollkommen als möglich seyn. Er blieb also noch eine Zeitlang in einer Art von Dunkelheit, und gieng nur mit ungewissen und schwankenden Schritten fort. So bald er aber zu Rom die Antiken sahe, so fand sein Geist zum erstenmal solche Muster, die seinem Charakter angemessen und sein Genie anfeuern konnten. Da er bereits ein richtiges Augenmaaß erlangt hatte, daß ihm zur sichern Grundlage diente, so fiel es ihm gar nicht schwer, die Antiken eben so gut nachzuahmen, als er bisher die Natur nachgeahmet hatte. Jedoch verließ er das Studium der Natur niemals ganz, sondern er lernte aus den Werken der Alten die Kunst, in der Natur eine kluge Auswahl zu treffen. Er bemerkte, daß sie die Natur nicht in allen ihren Kleinigkeiten befolgt, sondern nur das allerschönste und nothwendigste aus derselben hergenommen hatten, mit Hinweglassung alles dessen, was überflüßig und unnütz war. Hierdurch wurde er zugleich überzeugt, daß die richtigen Verhältnisse und Proportionen einen Hauptgrund der Schönheit in den Werken der Alten ausmachen; er machte also damit zuerst den Anfang, die Kunst in diesem

Stücke

Stücke zu verbessern. Er sahe ein, daß in dem Bau des menschlichen Körpers die Gebeine und die leichte Bewegung der Gelenke, diejenige reizende Stellung und Handlung des Körpers hervorbringen, welcher die Alten die größte Aufmerksamkeit gewidmet hatten. Auf diese Art suchte er den Gründen der Schönheit bey den Antiken nachzuspühren, und begnügte sich nicht, wie andere große Künstler nach ihm thaten, mit der bloßen in die Sinne fallenden Nachahmung. Ja, ich bin überzeugt, daß Raphael die Vollkommenheit der Antiken noch weit mehr würde erreicht haben, wenn er die Gelegenheit gehabt hätte, lauter idealische Figuren vorzustellen. Allein die Verschiedenheit der Sitten und Denkungsart seines Zeitalters, das mit der Cultur der alten Griechen gar nicht übereinstimmend, und mehr an niedrige und gemeine Ideen, als an edle gewöhnt war, verhinderte, daß Raphael damals nichts fand, was seinem erhabnen Genie angemessen seyn konnte. Er begnügte sich also mit dem Ausdruck, welchen er theils in den antiken Werken der Bildhauerkunst fand, noch mehr aber durch das Studium der Natur erreichte. Von den erstern nahm er die Hauptformen, fand er aber in der Natur etwas, was sich den Antiken näherte, so ahmte er diese nach, und dieses geschah sehr oft. Alsdenn spürte sein Genie den Ursachen jeder Form nach. Hierdurch lernte er kennen, daß gewisse Gesichtszüge auch ihren bestimmten Ausdruck haben, und überhaupt eine gewisse Art von Charakter bezeichnen, ja sogar müssen die Formen der übrigen Theile des Körpers, als

der

der Füße, Hände ꝛc. mit gewissen Arten von Gesichtern übereinstimmend seyn. Alles dieses wußte er mit so vieler Einsicht zusammenzusetzen, daß seine Figuren dadurch eine richtige Bewegung erhielten. Wenn es endlich bis dahin kam, daß er von der Zeichnung Gebrauch machen mußte, so dachte er allemal zuvor an die wesentlichen Dinge; nämlich zuerst an die Proportion, alsdenn an die Hauptformen, hierauf an die Knochen und Gelenke, Hauptmuskeln und Nerven, und endlich an die geringern Muskeln, ja, wenn es nöthig war, sah er auch auf die Adern und Runzeln. In allen seinen Werken leuchtet hervor, daß er auf die Haupttheile allezeit den mehresten Fleiß verwendet und sie sichtbarer gemacht hat. Findet man ja in Raphaels Zeichnung einige Theile vernachläßiget, so sind sie gewiß sehr unbedeutend. Sogar die geringsten Arbeiten von ihm liefern Beweise seines Genies: denn wenn er einen Gegenstand auch nur mit wenigen Zügen andeutete, so sind es doch allemal Hauptsachen, und das was ja noch daran mangelt, ist in Betracht mit dem, was darinn liegt, von keiner Erheblichkeit. Das Nothwendige fehlet nie darinn, wohl aber das, was überflüßig ist. Seine Zeichnung selbst ist ausdrucksvoll, sein Fleisch ist erhaben, seine Muskeln sind wohl angebracht, und seine Knochen winklicht. Dergestalt ist jede Sache ihrem Wesen nach mehr oder weniger angedeutet, und alles ist bey ihm Wahrheit. Ich glaube für diejenigen, welche sich die Mühe geben wollen darüber nachzudenken, genug von der Zeichnung des

Ra-

Raphaels gesagt zu haben, und ich will also jetzt zur Zeichnung des Corregio übergehen.

Corregio wurde eilf Jahr nach Raphael gebohren, und die Kunst befand sich damals auch noch in ihrer Kindheit. Er machte ebenfalls mit der Nachahmung der Natur den Anfang, da ihn aber mehr das Angenehme als Vollkommne reizte, so erlangte er die Grazie vermittelst der Simplicität, und indem er seine Zeichnung von alle dem reinigte, was schneidend und winklicht seyn konnte. Indem er weiter auf dieser Bahn fortgieng und durch das Studium des Lichts und Schattens sich überzeugte, daß die großen Massen zur Annehmlichkeit vieles beitragen, so verwarf er alle kleine Theile, vergrösserte die Formen, und vermied sorgfältig alle gerade Linien und spitzen Winkel. Hierdurch prägte er seiner Zeichnung eine gewisse Großheit ein, ob sie gleich nicht allemal mit der Wahrheit übereinstimmend ist. Seine Umrisse sind abwechselnd und wellenförmig, überhaupt aber ist seine Zeichnung wenig korrekt, ob sie gleich groß und einnehmend ist. Der Künstler muß also diese Manier nicht ganz und gar verwerfen, sondern auch aus diesen Blumen Honig ziehen; das heißt, er kann die Schönheiten des Corregio da anbringen, wo sie mit der Natur übereinstimmen, und wenn der Gegenstand es erlaubt. Da Corregio oft schöne Sachen nachgezeichnet hat, so hat er auch auf diesem Wege, nämlich durch die Nachahmung die Schönheit erreicht.

Titian

Titian, der um eben die Zeit erschien, kopierte die Natur in der Zeichnung, so wie sie war. Wenn er sie schön vor sich hatte, so zeichnete er sie auch schön nach; denn alle Mahler der damaligen Zeit hatten ein vollkommen richtiges Augenmaaß, und wenn sie alle eben so klug wie Raphael gewählt hätten, so würden sie auch alle eben so gut als er gezeichnet haben. Ich kann also für jetzt diese Materie verlassen, um von der Art des Helldunkeln zu reden, dessen sich diese drey Künstler bedienten.

Zweites Kapitel.

Betrachtungen über das Helldunkel des Raphael, Corregio und Titian.

Raphael kannte anfangs das Helldunkel weiter nicht, als aus der Nachahmung, indem er nur die Natur kopirte. Da aber die Nachahmung ohne Wahl nichts schönes hervorbringen kann, so sind auch seine Werke in diesem Stücke ohne alle Schönheit. Er lernte die Großheit in Licht und Schatten erst alsdenn kennen, als er zu Florenz die Werke der dasigen Meister sahe. Durch die Bekanntschaft des Bartholomäus von St. Marco und aus den Werken des Masaccio lernte er, daß auf einem erhabenen Gliede keine starke Falten, noch weniger

aber solche Schatten angedeutet seyn müssen, die es zu zerschneiden scheinen. Seit der Zeit hörte er auf, die Natur ohne Wahl zu kopiren, sondern bemühte sich, dasjenige zu erreichen, was man Massen nennt, und sparte sowol bey nackenden als bekleideten Figuren die größten Lichter für diejenigen Theile, die am meisten erhaben und hervorstechend sind. Dieses verbreitete über seine Werke eine solche Deutlichkeit, daß man alle seine Figuren auch in großer Entfernung unterscheiden kann, und dieses macht ein sehr wesentliches Stück bey der Mahlerey aus. Da er aber nach Rom kam und die Werke der Alten sah, so bestärkte er seinen Geschmack hierinn immer mehr und mehr. Durch die Nachahmung derselben erlernte er, jedem Theil die erforderliche Rundirung zu geben, allein weiter gieng er hierinn nicht. Er hat zwar bisweilen Massen angebracht, da er aber allezeit seine Hauptsache in Ausdruck und Wahrheit sezte, so begnügte er sich blos mit dem Theil des Helldunkeln, der aus der Nachahmung entspringt, und bekümmerte sich gar nicht um das Idealische desselben. Er war gewohnt die stärksten Lichter und Schatten auf diejenigen Figuren zu setzen, die am meisten hervorstehen, gleichsam als wenn alle Gewänder und Figuren von einerley Farbe wären. Er trieb das Licht jeder Farbe auf den Figuren des Vordergrundes bis ins Weiße, und alle Schatten bis ins Schwarze. Diese Manier kam bey ihm daher, daß er allezeit den ganzen Gegenstand seines Gemähldes nach kleinen Modellen zeichnete und selten ausgemahlte Skizen verfertigte. Auf

diese Art gewöhnte er sich seine Figuren so in Licht und Schatten zu setzen, als wären sie alle nach Statuen schattirt; das heißt, je näher sie auf den Vordergrund gestellt waren, destomehr verstärkte er die Lichter und Schatten, und schwächte sie nach dem Maaß, als sie sich dem Auge entfernten. Alles dieses haben die größten Meister in diesem Theile der Mahlerey nicht gethan, und hierinn darf man nicht sowol den Raphael als vielmehr den Corregio nachahmen. Dieser kopirte zwar anfangs auch die bloße Natur, da aber sein Geschmack viel zärter war, so konnte er die harte Manier seiner Meister nicht vertragen. Er fieng erstlich damit an, daß er alle innere Kleinigkeiten wegließ, und alle seine Farben mehr zu verschmelzen und zu vertreiben suchte; allein durch die engen Formen der Natur eingeschränkt, sahe er sich genöthigt, die Lichter und Schatten so nahe an einander zu setzen, so, daß durch diesen schnellen Contrast seine Augen noch mehr beleidigt wurden, und sein feines Gefühl trieb ihn an, der Natur weiter nachzuspüren. Er fand, daß alles Große dem Auge angenehm ist, weil es eine Art von Ruhe und sanfte Bewegung darinn findet. Von dieser Zeit an, vergrößerte er alle seine Hauptformen und erkannte, daß, im Fall man die Natur genau befolgen will, daß allzu große Licht Gelegenheit giebt, allzu viele Dinge anzudeuten. Dies brachte ihn auf die Gedanken, mit Anbringung der Lichter sparsamer zu seyn, als seine Meister. Er stellte daher seine Gegenstände so auf, daß nur ein kleiner Theil derselben beleuchtet ward, dergestalt, daß nur

die Hälfte seiner Figuren im Licht und die andere Hälfte im Schatten stand. Weil aber der Mensch überhaupt kein Freund der Finsterniß ist, so fühlte er, daß die Widerscheine zur Annehmlichkeit eines Werks sehr vieles beytragen. Dieses brachte ihn auf den Gedanken, vermittelst der Widerscheine die Schatten zu unterbrechen, so, daß er mit wenig Lichtern und vielen Reflexen große Massen und wenig kleine Theile erhielt, und es gelang ihm dadurch, daß die Gegenstände sich von einander absonderten, ohne etwas hartes an sich zu haben, und dies ist es, was seine Werke angenehm macht. Er wußte sehr wohl, daß die Schönheit der Gegenstände und Farben, von dem mehr oder wenigern Einfluß des Lichts und Schattens abhängen, und er versäumte daher niemals ohne Noth, die Gegenstände zu beleuchten, und sie in ihren schattigten Theilen, wo möglich, zu erhellen. Hierdurch verschafte er seinen Werken eben die Deutlichkeit, als Raphael, und machte sie zugleich angenehmer, ja, je entfernter sie dem Auge sind, desto nachdrüklicher und kräftiger scheinen sie zu seyn. Indessen ehe er seinen Geschmack so weit vervollkommnete, findet man, daß die Ränder seiner hellen Parthien etwas abgeschnitten sind, so wie man dieses auch in der Natur selbst findet, wenn das Licht sehr stark und von der Seite hereinfällt. Endlich aber vervollkommte er seine Kunst dergestalt, daß sowol Lichter als Schatten sich auf das angenehmste mit einander verlieren. Er streute nicht wie Raphael das Licht über das ganze Gemählde aus, sondern brachte Licht und Schatten da

an,

an, wo es seiner Meinung nach, die beste Würkung thun würde. Wenn das Licht von selbst und seiner Natur nach auf den Ort, wo er es hin haben wollte, so und nicht anders fallen konnte, so ahmte er es demselben gemäß nach, wo nicht, so brachte er auf diese Stelle einen hellen oder dunkeln Körper an, entweder Fleisch, Gewand, oder jede andere Sache, deren er sich zu dem Grade des Lichts, das er gewählt hatte, bedienen konnte. Durch dieses Mittel erreichte er die Idealschönheit des Helldunkeln. Mit diesem Theil des Helldunkeln verband er noch eine Art von Harmonie, er theilte nämlich sein Licht und Schatten dergestalt aus, daß das höchste Licht und der stärkste Schatten nur an einem Orte in seinem Gemählde anzutreffen waren. Sein zartes Gefühl belehrte ihn, daß der allzustarke Gegensatz von Licht und Schatten allezeit eine Härte verursacht; daher setzte er nicht das Schwarze dem Weißen zur Seite, wie viele andere Künstler, die ein schönes Helldunkel hervorbringen wollten, sondern er gieng vielmehr stufenweise von einer Farbe zur andern, indem er Dunkelaschfarbe neben das Schwarze und Lichtgrau gegen das Weise setzte. Auf diese Weise behalten seine Werke allezeit eine große Annehmlichkeit. Er hütete sich auch große Massen von Licht und Schatten auf einmal zusammenzusetzen. Wenn er eine sehr lichte oder stark beschattete Stelle anzubringen hatte, so stellte er nicht unmittelbar eine andere daneben, sondern legte zwischen beyde einen hinlänglichen Raum von Mitteltinte, wodurch er das gleichsam zu sehr ange-

strengte Auge wieder zur Ruhe führte. Dieses Gleichgewicht der Farben verursacht in dem Auge des Zuschauers beständig abwechselnde Empfindungen und ermüdet nie bey der Betrachtung des Werks, worinn es immer neue Schönheiten entdeckt; und ich erkenne daher den Corregio als den größten Meister in diesem Theil. Dieser Theil des Helldunkeln ist weit nöthiger und wesentlicher, als man gemeiniglich glaubt. Kenner und Nichtkenner werden gleich stark dadurch gerührt, und empfinden, ob er in einem Gemählde beobachtet ist oder nicht: dahingegen nur Kunstverständige von der Zeichnung urtheilen können. Findet man in irgend einem Werke das Helldunkel eben so schicklich und mit so vielen Verstand angebracht, als wie bey dem Corregio, nämlich so, daß dieser Theil auf alle übrigen Theile der Kunst Einfluß hat, so ist dieser allein schon hinreichend, den Werth eines solchen Werks höchst schätzbar zu machen. Ich rathe also einem jeden Menschen, das Helldunkel des Corregio genau zu studieren und sorgfältig nachzuahmen.

Titian, bey dem ebenfalls die Nachahmung der Natur die Grundlage war, brachte in seinem Helldunkel nicht viel Auswahl an. Was man ja bisweilen von ihm schönes findet, ist nicht dem Studieren über diesen Theil der Kunst zuzuschreiben. Es war vielmehr eine Folge des Colorits, dessen Schönheit er in der Natur zu erreichen suchte, und welches ohne Beobachtung der Abstufungen des Lichts unmöglich war. Auf diese Art fand er, daß wenn eine Luft natürlich schei=

scheinen solle, diese lichte seyn müsse, weil es die Eigenschaft der Luft mit sich bringt, daß sie durchsichtig ist, so, daß die Erde nicht so lichte wie die Luft, und das Fleisch lichter wie die Erde seyn müsse. Diese Betrachtungen führten ihn bisweilen zu einer Art von Schönheit im Helldunkeln, er hatte sie aber, wie ich schon gesagt habe, der Reinlichkeit der Farben zu verdanken. Da er aber die Nachahmung der Natur bis aufs Höchste trieb, so kann man ihn in dem Theil des Helldunkeln nicht als ganz unwissend ansehen, sondern ich behaupte nur, daß der Grund seiner Schönheit nicht hierinn liege, und daß die Kenntniß der Lokalfarben bey ihm einen Haupttheil ausmache. Sein Helldunkel ist öfters sehr hart, weil er dem Contrast zu sehr nachhieng. Bisweilen ist er auch in seinen Gemählden zu sehr flach, woraus erhellet, daß er sich nicht wesentlich mit diesem Theil beschäftigt hat, und weiter nichts davon in seiner Gewalt hatte, als was zum Ausdruck der Eigenschaften des Gegenstandes nöthig war.

Drittes Kapitel.

Betrachtungen über das Colorit des Raphaels, Corregio und Titian.

Weil ich nach der bisherigen Ordnung mit dem Raphael allezeit den Anfang gemacht, so will ich ihn

ihn auch hier obenansetzen, ob er gleich in dem Theile des Colorits der lezte von diesen drey grossen Künstlern seyn muß. Nach dem Gebrauch der damaligen Zeit lernte Raphael zuerst das Mahlen mit Wasserfarben. Da das Colorit in dieser Art Mahlerey mit vielen Schwürigkeiten verbunden ist, so bekam er in diesem Theile einen eben so schlechten Geschmack, als seine Lehrmeister. In der Folge legte er sich auf die Freskomahlerey, worinn man sich gar nicht nach der Natur richten kann, und vieles nach der Einbildungskraft gearbeitet werden muß. Dieses gab Gelegenheit, daß er sich einen gewissen Styl bildete, der sich etwas von der Annehmlichkeit der Natur entfernte. Bey Fra Bartholomäus zu Florenz wurde sein Pinsel etwas kräftiger, seine Farben lebhafter, und seine Tinten nicht so gequält, besonders verbesserten sich seine Arbeiten in Fresko um sehr vieles. Allein in Betracht der beiden andern großen Meister, blieb er immer matt in seinen Farben. Ich will mich also nicht länger bey ihm aufhalten, genug, daß das Colorit bey ihm nicht nachahmungswürdig ist, sondern daß Titian hierinn den Vorzug behauptet.

Corregio fieng gleich mit der Oelmahlerey an, und da diese einer weichern und sanftern Behandlung fähig ist, so lernte er auch gleich seinen Gemählden einen sanften Ton zu geben. Die Kenntniß des Helldunkeln belehrte ihn, daß dicke und undurchsichtige Farben keinen natürlichen Schatten andeuten können. Er strebte also nach durchsich-

sichtigen Farben, und eine Art zu laßiren, die das Dunkle wahrhaftig dunkel scheinend macht. Der Grund, warum dunkle Farben, die nicht saftig sind, keinen wirklichen Schatten andeuten können, liegt darinn, daß der Lichtstrahl auf ihrer Oberfläche bleibt, und zurückgeworfen wird, wodurch also zwar eine dunkle aber zugleich beleuchtete Stelle entsteht. Hingegen lassen die Saftfarben die Lichtstrahlen durchgehen, und es bleibt also ihre Oberfläche wirklich dunkel. Allein aus eben dem Grunde sahe er auch die Nothwendigkeit ein, die Lichter stark zu impastiren, weil das körperliche Licht so beschaffen seyn muß, daß es durch das Tageslicht noch mehr Licht annehmen kann. Aus diesem Grundsatz, daß alles was dunkel, wirklich dunkel, und was hell, wirklich hell seyn muß, lernte er zugleich, daß alle Schatten zwar schwarz sind, das Licht der Sonne aber nicht ganz und gar weiß, sondern vielmehr gelblich ist, und daß die Widerscheine des Lichts von der Farbe des Körpers etwas annehmen, von welcher sie herkommen. Hierdurch erlangte er eine richtige Kenntniß von dem Gebrauch der Farben in diesen drey Theilen, nämlich von Licht, Schatten und Widerschein. Besonders aber sind die Schattenfarben des Corregio bewundernswürdig. Aus einer gewissen übertriebnen Delikatesse in Unterscheidung des Lichts von dem Schatten, machte er seine Lichter etwas zu rein und hell, welches sie etwas dicke, und das Fleisch nicht durchsichtig genug macht. Hierinn gieng Corregio über die Natur, indem er die Lichter und Schatten stärker anlegte, als sie es wirklich sind.

Titian, welcher ebenfalls in diesem nachahmenden Jahrhundert zu mahlen anfieng, bediente sich gleich anfangs der Oelfarben, und schränkte sich blos auf die Eigenschaften der Dinge ein. Da er aber sowol Figuren als Landschaften nach dem Leben mahlte, so erlangte er ein Colorit, das der Natur am nächsten kommt. Seine Fertigkeit und Uebung in der Portraitmahlerey bildete ihn noch mehr in diesem Theil, indem er sich genöthigt sah, verschiedne Sachen und Kleinigkeiten, auch Gewänder von verschiednen Farben, und Nebenwerke zu mahlen, die alle harmonisch mit einander vereinigt werden mußten. Da er nun sah, daß diejenigen Gegenstände, welche in der Natur schön sind, in der Mahlerey öfters eine üble Wirkung hervorbringen, so bemühte er sich die Natur auf das genaueste zu erreichen. Er bemerkte, daß es Gegenstände giebt, deren Farben zwar sehr schön sind, die aber doch durch die Widerscheine, durch die Porosität der Körper und durch die Farben des Lichts ꝛc. unterbrochen werden. Er entdeckte an jedem Gegenstand unendlich viele Mitteltinten, und dieses führte ihn zur Kenntniß der Harmonie. Endlich beobachtete er, daß jeder Körper in der Natur einzelne Theile enthält, die theils durchsichtig und dick, theils rauh und glatt sind, und alle Körper verschiedne Grade von Farben und Schatten haben. Durch die Beobachtung aller dieser Verschiedenheiten, suchte er die Vollkommenheit in der Kunst zu erreichen, und es glückte ihm hierinn durch die beständige Nachahmung der Natur. In der Folge aber wählte er das, was

in

in jedem Theile das Mehreste war, für das Ganze; nämlich, zu einer Fleischfarbe, welche mehrere Mitteltinten enthielt, bediente er sich nur einer einzigen Halbtinte, und da, wo wenig Mitteltinte anzutreffen war, brauchte er fast gar keine. In dem Fleisch, wo das Rothe am meisten herrschte, bediente er sich fast keiner andern Tinte, und eben dieser Methode bediente er sich bey allen übrigen Farben; jedoch ist dieses allezeit so zu verstehen, daß er die Natur dabey nie aus den Augen ließ. Hierdurch machte er sich das vortrefliche Colorit ganz eigen, und er ist also in diesem Theil der größte Meister, der unsere Nachahmung verdient. Durch das Studieren der Hauptfarben erlangte er auch eine Kenntniß von den Hauptmassen, so wie Raphael dieses durch die Zeichnung und Corregio durch das Helldunkel erreichte.

Viertes Kapitel.

Betrachtungen über die Composition des Raphael, Corregio und Titian.

Ich werde nicht nöthig haben mich zu vertheidigen, wenn ich in Ansehung der Composition, den Raphael obenansetze, indem dieser Theil ein Eigenthum dieses großen Meisters ist. Raphael von der Wahrheit eingenommen, suchte die Wahrheit in

in sich selbst, und fand sie allezeit mit dem Ausdruck. Er machte sehr jugendlich den Anfang, und war erstlich kalt, aber korrekt, bis er mit zunehmenden Alter mehr Kräfte erhielt, und stärkere Leidenschaften sich bey ihm einfanden. Sein Geist, der, wie ich schon oben gesagt, philosophisch war, wurde nicht durch Kleinigkeiten gereizt, sondern blos von dem, was Ausdruck und Bedeutung hatte. Ihn rührte mehr das, was die menschliche Natur Gutes an sich hat, und nicht das schlechte, indessen war er auch bey dem ganz lasterhaften nicht ohne Theilnehmung. Er blieb der Wahrheit dergestalt getreu, daß er sich selbst nicht über sie erheben konnte, und er wählte zwar das Beste an dem Menschen, er konnte aber nie die Menschlichkeit ganz und gar, wie die alten Griechen, verlassen. Es scheint, als wenn der Geist der Griechen gleichsam zwischen Himmel und Erde geschwebt habe: Raphael aber nur majestätisch auf der Erde einhergegangen sey. Die ersten Begriffe des bildenden Ausdrucks erhielt er, als er die Werke des Masacci und die Cartons des Leonardo da Vinci sah. Nach diesen studierte er das Wesentliche der Natur, besonders aber die Leidenschaften der Seele, und ihre Wirkungen auf den Körper. Wenn Raphael ein Gemälde erfinden wollte, so war sein erster Gedanke auf den Ausdruck gerichtet. Nachdem er überlegt hatte, was er vorstellen wollte, überdachte er zugleich was für Leidenschaften die vorgestellten Personen beseelen müssen. Nachher bestimmte er die Stufen der Leidenschaften, und theilt sie den

Per-

Personen gemäß aus; er zog dabey die Art und den Stand der Person, so wie auch die Anzahl derselben in Betrachtung; er dachte auch an die Entfernung, nach welcher die Nebenpersonen auf die Person, in welcher der Hauptausdruck sichtbar seyn muß, wirken können, und auf diese Art überlegte er den ganzen Umfang seines Werks. Wenn er ein weitläuftiges Feld zu bearbeiten vor sich hatte, so überdachte er zuvor, wie der Hauptgegenstand oder der Ausdruck der vornehmsten Gruppen, gegen die übrigen sich verhalte; ob die Handlung augenblicklich oder fortdaurend sey; ob sie sich auf eine vorhergegangene Begebenheit gründe, oder auf eine nachfolgende Beziehung habe; ob es eine ordentliche ruhige Begebenheit, oder eine unordentliche tumultuarische Geschichte war; ob sie mit ausserordentlicher Freude oder stiller Traurigkeit, oder wohl gar mit heftiger und ungestümer Traurigkeit begleitet war. Wenn Raphael über alle diese einzelnen Stücke nachgedacht hatte, so wählte er zuerst das, was zur Vorstellung des Hauptgegenstandes das Nöthigste war, und diesem ertheilte er die mehreste Wahrheit. Hierauf verfolgte er die übrigen Ideen, je nachdem sie mehr oder weniger interessant waren, und gab dabey immer den nothwendigern für den unnöthigern den Vorzug. Auf diese Art verfehlte er nichts, was wesentlich war, und wenn ja etwas darinn mangelte, so war es unbedeutend, und wurde durch die Gegenwart des Vorzüglichen allezeit ersetzt; dahingegen bey andern Künstlern die Hauptsachen fehlen, weil sie die Schönheiten in unnütze

Klei-

Kleinigkeiten setzten. Wenn er hierauf weiter gieng, und jede Figur insbesondere seiner Aufmerksamkeit würdigte, so richtete er nicht zuerst sein Hauptaugenmerk auf die schönste mahlerische Stellung die möglich war, wie etwa andere Künstler, die nicht überlegen, ob die Figur auch zur Geschichte passend ist, sondern er untersuchte gleich, was in der Seele des Menschen vorhergehen könnte, wenn der Mensch sich wirklich in eben der Lage befände, so wie sie die Geschichte schildert. Endlich dachte Raphael auch an die Wirkung, welche diese oder jene Leidenschaft auf den Menschen machen muß, und welchen Theil des Körpers er bewegen muß, um sie auszudrücken. Diesem Theil gab er alsdenn die meiste Handlung, und ließ die übrigen, welche nicht so nöthig waren, ruhig und müßig seyn. Daher kommt es, daß man in den Gemählden dieses Meisters oft ganz gerade und ruhige Figuren entdeckt, die sich an ihrem Ort eben so schön ausnehmen, als diejenigen, deren Bewegung in einem andern Theil des Gemähldes stärker angedeutet ist; weil jene ruhige und simple Stellung vielleicht dazu dient, die innere Lage der Seele auszudrücken, da hingegen die übrigen, welche in Handlung begriffen sind, äussere Bewegungen vorstellen. Auf diese Weise findet man den Geist des Raphaels in jedem Werke, in jeder Gruppe, in jeder Figur, in jedem Gliede, in jedem Gelenke, ja sogar in den Haaren und Gewändern, wie ich dieses schon an einem andern Orte bemerkt habe. Er wußte die innern Bewegungen der Seele an den Tag zu legen. Wenn er

eine von seinen Figuren sprechend vorstellt, so sieht man in ihrem Gesicht, ob sie ohne Affekt und mit Bedacht redet, oder mit Heftigkeit; der Denkende zeigt, wie stark er denke. Aus den Gesichtszügen einer jeden Figur kann man unterscheiden, ob die Leidenschaft, die sie beunruhigt, kaum angefangen hat, ob sie aufs höchste gestiegen ist, oder ob sie ihrem Ende sich nähert. Man könnte ein ganzes Buch schreiben, wenn man von weiter nichts als von dem Ausdruck reden wollte, welchen Raphael seinen Figuren zu geben wuste; ich bin aber überzeugt, daß ich für diejenigen, welche sich die Mühe geben wollen, selbst nachzudenken, genug werde gesagt haben: hingegen für die, welche nicht weiter zu studieren gewohnt, habe ich schon mehr als zu viel gesagt, und ich muß befürchten, daß sie mich kaum verstehen werden. Ich schreibe aber auch überhaupt nicht für solche, die der Trägheit ergeben sind. — Uebrigens setze ich noch dieses hinzu, daß man sich nicht einbilde, es könne Raphael nirgends als nur zu Rom studiert werden. Ich kann vielmehr versichern, daß diejenigen, welche im Stande sind nachzudenken, alle Bemerkungen welche ich jetzt gemacht habe, in den Kupferstichen antreffen werden, die uns Marc Anton, Agostino Venetiano, und andere von den Werken dieses großen Meisters geliefert haben, obgleich der Theil des Ausdrucks allerdings viel schwächer darinn erscheint. Wer schon darinn nichts findet, der wird auch weder in Raphaels Gemählden noch in der Natur selbst sehen, und er scheint in diesem Stück zur Unwissenheit verurtheilt zu seyn. Ich be-

behaupte also, daß Raphael durch die Mittel, welche ich anjeẞt angeführt habe, den Ausdruck erreicht habe, indem er nämlich alles was unbedeutend war, hinwegließ, oder wenn er Gebrauch davon machte, so wußte er diese Theile für dem guten Geschmack eben so unentbehrlich zu machen, als Brod und Wasser bey dem prächtigsten Gastmale nöthig sind.

Corregio hingegen, von den Grazien gebildet, war kein Freund des allzustarken Ausdrucks. Der Ausdruck des Schmerzens gleicht bey ihm, einem Kinde, das lachend weint, und die Grausamkeit gleicht dem Zorn eines verliebten Mädchens. Seine Seele schwamm beständig in angenehmen Empfindungen, und war darinn unermüdend. In allem, was er vorstellen wollte, behielt die Annehmlichkeit die Oberhand, und es scheint als wenn alle starke Ausdrücke für ihm ein Schrecken gewesen wären. Er war der erste, welcher nicht blos aus Liebe zur Wahrheit Gemählde erfand, und es war auch vor ihm kein Künstler, der zur Hauptabsicht gehabt hätte, einem ganzen Gemählde Grazie zu ertheilen. Die allzumagern und zu sehr eingezogenen Umrisse seiner Vorfahren konnten seinem himmlischen Geist kein Genüge leisten. Da er die Massen des Helldunkeln vergrößerte, so durchbrach er, gleichsam wie ein aufgeschwollner Fluß, der aus seinen Ufern tritt, und riß seine Zuschauer in das weite Meer des Angenehmen mit sich fort. — Ja er hat viele mit sich hingerissen, und durch den angenehmen Gesang

seiner Grazien, diese schmeichelnden Syrenen, in das Land des Irrthums geführt. Denn wer seine Gestalten ohne sein Gefühl nachahmt, der wird niemals hierinn glücklich seyn. Corregio machte mit der Nachahmung der Natur und seiner Meister den Anfang; er hielt sich aber nicht lange dabey auf, sein natürlicher Geschmack verleitete ihn, alle gar zu spitze und zu stumpfe Winkel zu vermeiden. Bey der ersten Prüfung seiner Werke scheint es, als habe er den Vorsatz gehabt, uns etwas Reizendes vorzustellen: allein seine Arbeiten sind mehr die Frucht der Empfindungen, als des Nachdenkens. Er bemühte sich mehr, seine Figuren dergestalt zu stellen, damit er große Massen des Helldunkeln anbringen könnte, und war gar nicht um den Ausdruck bekümmert, es sey denn ein Ausdruck mit Annehmlichkeit verbunden, die er blos seinem Gefühl zu verdanken hatte. Man kann also behaupten, daß der zarte und angenehme Geschmack ihm natürlich war, denn er vermied mit Sorgfalt alles, was nur unangenehm seyn konnte. Man muß also den Corregio nur in dem reizenden Styl befolgen, und sich von ihm entfernen, wenn der Ausdruck nothwendig ist. Ich rathe aber einem jeden, daß er ja nicht auf den Gedanken komme den Corregio nachzuahmen, wenn er nicht eben so wie dieser große Meister, fühlet. Wenn ein Künstler bey seiner Erfindung, sich selbst in dieselbe Lage desjenigen, den er erreichen will, versetzen, und gleichsam verwandeln kann, so wird er auch eben so denken, und auf eine ähnliche Art seine Werke ausführen; sonst würde es besser seyn,

daß er eben so arbeite, als es sein natürliches Gefühl mit sich bringt.

Titian hatte überhaupt genommen, wenig Ausdruck, und den, welchen er besitzt, hat er mehr den Regeln der Kunst als seinem Genie zu verdanken. Daher ist er auch in diesem Theile der Kunst kein Muster der Nachahmung. Wenn er bisweilen eine schöne Figur gemacht hat, so kann man glauben, daß es mehr die Würkung des Zufalls als des Geschmacks gewesen, indem allezeit etwas sehr schlechtes dieser Figur zur Seite gesetzt ist.

Fünftes Kapitel.

Betrachtungen über die Draperie des Raphael, Corregio und Titian.

Indem ich von der Draperie rede, kann ich nicht unterlassen, dem Raphael von neuen das größte Lob zu ertheilen. In der Art die Falten des Gewands zu werfen, befolgte dieser große Künstler zuerst seinen Meister, er verbesserte sich aber durch das Studium der Werke des Masacci, noch mehr aber durch den Bartholomäus de Sant Marco. Als er aber die Antiken sah, verließ er den Geschmack der Schule seines Meisters ganz und gar; er bediente

diente sich der Regeln des Basreliefs, und erwarb sich dadurch einen großen Geschmack in der Faltenwerfung. Er entdeckte, daß die Alten die Draperie nicht als eine Hauptsache, sondern als ein bloßes Nebenwerk angesehen hatten, das Nackende damit zu bedecken, aber nicht zu verbergen. Sie bekleideten ihre Figuren nicht mit schlechten Stücken Zeuch, sondern ihre Bekleidungen waren nothwendig und von wirklichen Nutzen, so, daß ein Gewand nicht so klein als ein Handtuch, oder so groß als eine Bettdecke, sondern der Größe, dem Stande und Geschäften einer jeden Figur angemessen war. Er sah, daß die Alten die großen Falten auf große Theile des Körpers gelegt hatten, und nicht mit Kleinigkeiten die großen Theile durchschnitten: und wenn sie sich ja, vermöge der Natur der Kleidung, dazu genöthigt sahen, so machten sie diese Falten so klein, und so wenig erhaben, daß sie keine Hauptsache bedeuten konnten. Daher machte Raphael seine Gewänder auch groß, nämlich ohne überflüßige Falten, mit Brüchen an den Orten der Gelenke, ohne die Figur damit zu durchschneiden. Die Form seiner Falten richtete er nach dem Nackenden, das darunter war, und wenn der Theil oder die Muskel groß war, so machte er auch große Massen. Wenn der Theil sich in der Verkürzung zeigte, so bedeckte er ihn mit eben soviel Falten, die aber alle ebenfalls verkürzt waren. In seinen besten Zeiten beobachtete er, daß in einem freyen Gewand nur eine Seite von dem Theile des Körpers sichtbar seyn muß. Jedoch hat er auch bisweilen die ganze

Rundung der Theile unter freyen Falten merkbar gemacht. Wenn das Gewand fliegend war, das heißt, wenn es nichts bedeckte, so beobachtete er dabey keinesweges die Form und Größe des Gliedes, sondern bezeichnete es durch große Höhlungen und tiefe Brüche, oder durch eine Form, die mit irgend einem Gliede gar nichts gleichförmiges hatte. Er war in seinen Draperien nicht auf schöne und zierliche Falten bedacht, sondern blos auf diejenigen, die zur Bezeichnung des darunter sich befindenden Nackenden nöthig waren. Er machte ihre Formen auch eben so verschieden, als die Muskeln des Körpers, doch keine niemals viereckigt oder rund, denn die viereckigte Form in den Falten ist höchst unangenehm, es sey denn, daß sie zertheilt und zwey Triangel bilde. Auf gleiche Art machte Raphael die Falten auf den hervorspringenden Theilen des Körpers viel größer, als auf den Theilen, die sich entfernen, und auf einem verkürzten Theil legte er keine langen Falten, noch kurze Triangel auf einem langen Theil. Die großen Aushöhlungen und tiefen Einschnitte waren nur auf den Einbiegungen angebracht, er legte auch nicht zwey Falten von einerley Größe, einerley Form und einerley Erhöhung neben einander. Seine fliegenden Gewänder sind bewundernswürdig schön; man sieht, daß sie alle in ihrer Bewegung eine allgemeine Grundursache haben, nämlich die Luft. Sie sind nicht, wie seine übrigen Gewänder, gezogen und gleichsam wie durch eine Last gedrückt, sondern jede Falte ist neben der andern natürlich vertheilt und schick-

schicklich angebracht. Hier und da ließ er auch die Ränder seiner Kleidung sehen, und kleidete seine Figuren nicht in einem bloßen Sack. Alle Falten haben ihren Grund, es sey nun in der specifiquen Schwere ihres Stoffs oder in der Rundirung der Theile des Körpers. Bisweilen sieht man auch an ihnen, wie sie vorher gewesen und eine andere Lage gehabt, denn er bemühte sich auch diesen einen gewissen Ausdruck zu geben. Man entdeckt an den Falten seines Gewandes, ob vor der gegenwärtig vorgestellten Handlung, ein Arm oder Bein, eingezogen oder verlängert gewesen, ob das eingebogene Glied ist ausgestreckt gewesen, ob es sich noch wirklich ausstreckt, oder ob es ausgestreckt gewesen und sich wieder zurückzieht und falten will. Er nahm sehr wohl in Acht, daß, wenn die Gewänder seiner Hauptfiguren die Glieder nur halb bedeckten, sie dieselben blos schräg durchschneiden. Ueberhaupt mußten die Gewänder eine dreyeckigte Form haben, und alle Falten, so wie das Ganze, triangelmässig vertheilt seyn. Die Ursache der dreyeckigten Gestalt der Falten, kommt daher, daß jedes Gewand geneigt ist, sich locker und loßzumachen. Wenn es also auf einer Seite gezwungen wird sich zusammenzuziehen, so faltet es sich vermöge seiner eigenen Schwere auf der andern Seite wieder auseinander, und bildet dadurch Triangel. Wenn ich gesagt, daß Raphael nach dem Beyspiel der Alten, die Draperie als ein bloßes Nebenwerk angesehen habe, so verstehe ich darunter dieses, daß, als er einsahe, daß der Körper, welcher mit dem Gewand

bedeckt wird, und die Bewegung seiner Glieder die einzige Grundursache und Gelegenheit zu der wirklichen Lage und Veränderung der Falten des Gewands sind, so hat er zwar von neuen diese Triebfedern studiert, sich nach ihrer Natur gerichtet, und seiner Aufmerksamkeit und Mühe werth geachtet, jedoch aber das Mühsame und Gewählte dabey so zu verbergen gewußt, daß es kaum in die Augen fällt. Dies wird genug seyn für diejenigen Künstler, die seine Werke studieren und sie mit dem, was ich gesagt habe, vergleichen wollen.

So wie Raphael überall auf den Geschmack des Ausdrucks Rücksicht nahm, so beobachtete auch Corregio die Annehmlichkeit in seinen Gewändern. Er entfernte sich sehr bald von dem Gebrauch seiner Vorfahren, und da er meistens nach kleinen Modellen mahlte, die er mit Lappen, oder auch wohl gar mit Papier bekleidete, so suchte er mehr die Massen, und in den Massen sah er mehr auf die Annehmlichkeit, als auf die Anordnung der Falten. Daher sind seine Gewänder zwar groß und leicht, allein die Falten sind schlecht vertheilt. Wenn er bisweilen nach der Natur mahlte, so war er in dem Wurf der Falten nicht glücklich, sondern bedeckte oder durchschnitt damit meistentheils seine Figuren. Allein die Farben seiner Gewänder sind schön, und meistentheils saftig oder dunkel, um dadurch die Fleischfarben desto heller und glänzender zu machen.

Titian,

Titian, der, in allen Theilen die von der Nachahmung abhängen, vortreflich war, zeichnet sich auch in der Draperie besonders aus. Er hat die Gewänder sehr schön und mit vieler Wahrheit gemahlt, ihre Farben sind rein und hervorstechend; besonders aber wuste er die weisse Wäsche sehr in die Augen fallend zu machen. Uebrigens ist das Ganze ohne allen Geschmack in der Wahl der Falten, und so wie die Natur sie ihm zeigte. Er ist also in diesem Stück nicht nachzuahmen.

Sechstes Kapitel.

Betrachtungen über die Harmonie des Raphael, Corregio und Titian.

Jetzt will ich die Werke dieser drey Meister in dem Theile der Harmonie untersuchen, und ich könnte hierinn von rechtswegen den Raphael mit Stillschweigen übergehen, wenn ich nicht die bisherige Ordnung beobachten wollte. Da er niemals auf das Angenehme und Reizende, sondern blos auf den Ausdruck bedacht war, so hat er auch in dem Theile der Harmonie sehr wenig geleistet, und wenn man davon etwas in seinen Werken bemerkt, so ist es mehr dem Studiren und der Nachahmung der Na-

tur zuzuschreiben und keinesweges die Frucht seines Genies.

Hingegen ist Corregio hierinn desto größer. Indem er die Annehmlichkeit suchte, so fand er auch gar bald die Harmonie als die Quelle derselben, und die selbst von einem feinen und zarten Gefühl ihren Ursprung nimmt. Da Corregio nichts von alle dem beiden konnte, was abstechend und hart war, so muste er auch groß in der Harmonie werden, denn diese ist nichts anders als die Kunst, zwischen zwey einander entgegengesetzten Dingen, ein Mittel zu erfinden, es sey nun in der Zeichnung, oder im Helldunkel, oder im Colorit. Corregio, wie ich schon bey Gelegenheit der Zeichnung erinnert habe, vermied alle winklichte und viereckigte Formen, und machte seine Umrisse fliessend und wellenförmig, und eben dieses war eine Wirkung seines Geschmacks für die Harmonie. Jeder Winkel entsteht, wenn zwey gerade Linien zusammenlaufen und in einem Punkt sich schneiden. Diese Form konnte Corregio nicht leiden, er vereinigte daher die geraden Linien mit einer gebogenen, und setzte diese dazwischen, wodurch seine Umrisse mehr Harmonie erhielten. Auf eben die Art setzte er auch zwischen Licht und Schatten, als auch im Colorit, ein Mittel zwischen jede Theile. Ueberdem beobachtete Niemand besser als er, die Regel, daß die Augen nach einer gewissen Anstrengung allemal der Ruhe bedürfen; wenn er daher eine schöne und herrschende Farbe auf einen Ort angebracht hatte, so ließ er gleich eine Mittel-

tinte

tinte darauf folgen, und wenn er von neuen einen Theil glänzend machen wollte, so verfiel er nicht gleich wieder auf eben den Grad der Farbe, die er verlassen hatte, sondern führte das Auge des Zuschauers durch eine allmählige Abstufung zu jenen Grad der Anstrengung, dergestalt, daß das Auge gleichsam eben so erweckt wurde, als ein Schlafender, der durch den Klang eines angenehmen Instruments aus dem Schlaf gezogen wird, dem folglich das Erwachen keine Stöhrung in seiner Ruhe, sondern eine Entzückung wird. Wenn ich sage, daß Corregio von dem Starken seinen Uebergang zu dem Sanften machte, so will ich dadurch zugleich lehren, daß es nicht viel Mühe koste sich auf einmal von der Aufmerksamkeit zur Ruhe zu begeben, aber viel schwerer wird und mit einem unangenehmen Gefühl verbunden ist, sich aus der Ruhe in die Aufmerksamkeit zu versetzen. Der Grund also, warum ich mit dem Starken den Anfang mache, und das Mittel jenem nachsetze (wie man mir diese Frage aufwerfen könnte), liegt darinn, weil der Mahler allemal zuerst auf die hervorspringenden Theile seiner Figuren, und nachher erst auf die zurückweichenden aufmerksam seyn muß; so wie er sich gleich anfangs mit den Hauptfiguren beschäftigen, und diese auf dem Vordergrund seines Gemähldes stellen muß, um nachher stufenweise zu den entferntern überzugehen. Denn die großen, schönen und ausdruckvollen Theile müssen allezeit auf dem Vordergrund des Gemähldes oder auf dem Hauptort der Geschichte angebracht seyn. Ich setze also das

Starke oben an, und da alles auf den Hauptgegenstand Beziehung haben muß, so muß auch der Mahler das stärkste licht auf seinen Hauptgegenstand legen, und alle Nebendinge schwächer halten. Dieses beobachtete Corregio im Colorit und Helldunkel vorzüglich; allein in der Zeichnung machte er von der Annehmlichkeit und Harmonie nicht den besten Gebrauch. Da indessen die Zeichnung eben nicht derjenige Theil ist, worinn die Harmonie wesentlich stattfindet, so können wir ihm diesen Fehler verzeihen, weil wir ihm alles, was in der Mahlerey Annehmlichkeit heißt, zu verdanken haben: denn vor den Corregio war in der Kunst gar keine Harmonie anzutreffen. Ihm gebührt also der Ruhm des ersten Erfinders in diesem Theil, den er zur höchsten Vollkommenheit brachte, worinn ihn bis jetzt niemand übertroffen, noch ihm jemand zur Seite gesetzt werden kann. Ich würde mich auch blos auf ihn einschränken, und von ihm hier allein reden, wenn ich nicht versprochen hätte, die Werke der drey großen Meister der Kunst zu untersuchen, und jeden ihrer Hauptheile zu zergliedern. Es ist daher Zeit, des Titians Erwähnung zu thun.

Titian hatte zwar eine Art von Harmonie, die aber durch die Nachahmung der Natur in seinen Werken entstand. Man kann ihn also nicht mit dem Corregio vergleichen, der über diesen Theil nachgedacht hatte. Er bemühte sich meistentheils ein-

einförmig zu seyn, und daher haben seine Werke einen Anschein von Harmonie.

Siebentes Kapitel.
Beschluß.

Ich wünsche übrigens, daß meine Urtheile zu keinen Irrthümern Gelegenheit geben mögen. Alles, was andere darüber gesagt, und was ich bisher davon gesagt habe, muß mit Einsicht gelesen werden. Wenn ich behaupte, daß einer dieser großen Künstler diesen oder jenen Theil nicht völlig in seiner Gewalt gehabt habe, so verstehe ich blos dieses darunter, daß er in dem Theil nicht so viel Vorzüge hat, als in andern, die er in einem höhern Grade besitzt. Eben so verhält es sich auch, wenn ich die Verdienste der übrigen großen Künstler mit Stillschweigen übergehe, und nichts zu ihren Ruhm sage. Ich habe dabey keinesweges zur Absicht ihre Werke herabzusetzen, sondern ich bediene mich nur solcher Ausdrücke, die ich für nöthig erachte, um meinen Lesern den Unterschied, der selbst zwischen den größten Genies stattfindet, desto begreiflicher zu machen. Denn nichts, was aus den Händen der Menschen kommt, ist so vollkommen, daß es nicht noch vollkommner seyn könnte. Ich führe meine Leser zu der Quelle,

Quelle, woraus alle Mahler getrunken haben. Dieses Wasser ist das reinste, doch kann dasjenige, was bey seinem Abfalle in Gefässe gesammlet wird, auch den Durst löschen. Wenn ich also sage, daß überhaupt genommen, alle Mahler, welche den jetzt erwähnten nachgefolgt sind, nur einige Theile der Kunst in ihrer Gewalt gehabt haben, so verachte ich sie dadurch nicht, sondern gebe nur den erstern ihren verdienten Vorzug. Ingleichen wenn ich die Harmonie und das Colorit des Raphaels tadele, so erkenne ich dadurch diese Theile nicht für ganz und gar schlecht, sondern nur in Vergleichung mit Corregio und Titian. Denn in Vergleichung mit Michael Angelo und Julius Romanus, und selbst mit Caracci, verdient er in diesem Theile weit mehr Vorzüge. Eben dieses gilt auch von Corregio, der in Ansehung der Draperie mit dem Titian, und in Rücksicht der Zeichnung mit Rubens und Jordan um den Vorzug streitet. Titian ist in dem Helldunkel sehr schwach, wenn man ihn mit dem Corregio vergleicht, hingegen übertrift er in diesem Theil alle übrigen Künstler. Eben deswegen sind diese drey Künstler, als die größten Meister in der Kunst anzusehen, weil sie überhaupt genommen, in allen Theilen groß waren, in einigen besonders aber ihre größte Stärke sehen ließen. Sie waren in ihren Geschmack verschieden, weil sie verschiedne Wege einschlugen. Raphael besaß den Geschmack des Ausdrucks; Corregio zog die Annehmlichkeit vor, und Titian liebte die Wahrheit. Denn Raphael wählte aus der ganzen Natur blos das Aus-

drucks-

drucksvolle, Corregio nur das Angenehme, und Titian begnügte sich mit der Wahrheit. Indessen hatten alle drey Mahler die Wahrheit zur Absicht, nur auf verschiedenen Wegen, worauf sie sich aber oft begegneten. Denn alles wird in der Natur angetroffen, der Ausdruck sowol als die Grazie. Alle drey Künstler aber haben einzeln genommen, ihren verschiedenen Geschmack, weil sie diese Theile nicht mit einander vermischten, so wie die Natur, sondern ein jeder den seinigen aus dem Ganzen wählte. Stiessen sie bisweilen bey Nachahmung der Natur auf einen Theil, worinn der eine den andern übertraf, und war dieser Theil ihren Hauptgegenstand nicht zuwider, so fiel auch dieser Theil sehr schön aus, ohnerachtet er ihnen nicht eigen war. Daher kommt es, daß Raphael bisweilen so angenehm wie Corregio und so wahr als Titian mahlte, und umgekehrt, Corregio bisweilen eben so schön zeichnete als Raphael, und sein Colorit eben die Wahrheit hatte als Titian. Ja Titian selbst zeichnete bisweilen eben so kräftig als Raphael, und mahlte eben so sanft und angenehm wie Corregio. Weil aber dieses nur selten bey ihnen zutraf, und man nicht oft dieses Verfahren in ihren Werken antrift, so hielt ich für nothwendig, ihren Geschmack nach den Theilen zu zergliedern, worinn sie sich hauptsächlich hervorgethan haben.

Achtes

Achtes Kapitel.

Vergleichung des Geschmacks der Alten mit den Neuern, und nach was für Gründen sie dabey gehandelt.

So wie jeder Mahler heut zu Tage so zu sagen, eine ganz verschiedene Art erwählt, und hierinn seine Vollkommenheit sucht, eben so haben es wahrscheinlich auch die Alten gemacht. Indessen haben sie alle seit der Widerauflebung der Kunst, nach einerley Gründen gehandelt, nämlich die Natur nachzuahmen. Diese war ihr einziges Ziel, nur suchten sie dasselbe auf verschiednen Wegen. Eben so hatten die alten Griechen, der Verschiedenheit ihrer Werke ohngeachtet, ein und eben denselben Hauptzweck, aber er war viel erhabner als die Absicht der Neuern. Da ihr Genie sie zu einer gewissen Hoheit führte, so nahmen sie ein Mittelding zwischen der göttlichen und menschlichen Vollkommenheit an, das heißt, sie erwählten die Schönheit zur Hauptsache, und in dem Ausdruck behielten sie nur die Wahrheit bey. Daher haben alle ihre Werke eine so vollkommne Schönheit, die durch keinen Ausdruck Veränderungen leidet, und aus eben dem Grund glaube ich, daß man den Geschmack der Alten, den Geschmack der Schönheit und Vollkommenheit nennen kann. Denn ohnerachtet ihre Werke, als menschliche Arbeiten betrachtet, ihre Fehler haben,

ben, so haben sie doch den Geschmack der Vollkommenheit. So wie der Wein, wenn er mit Wasser vermischt wird, allemal seinen weinigten Geschmack behält, eben so schmecken auch ihre Meisterstücke, ohngeachtet der engen Grenzen des menschlichen Verstandes, nach Vollkommenheit, und daher betrachte ich ihren Geschmack als einen solchen, der sich der Vollkommenheit am meisten nähert. Ueberhaupt genommen, bemerkt man in den Werken der Alten eben den Unterschied in Ansehung der Schönheit und des Ausdrucks, als bey den Neuern, keinesweges aber in Ansehung des Geschmacks. Man kann die alten Denkmäler der Kunst in drey Klassen eintheilen, nämlich in allen Statuen, die uns übrig geblieben sind, giebt es drey verschiedne Grade der Schönheit. Die geringsten unter diesen haben wenigstens alle den Geschmack der Schönheit, aber blos in den wesentlichen Theilen. Die von der zweiten Ordnung haben die Schönheit in den nützlichen Theilen, und bey denen von der höchsten Ordnung, findet man die Schönheit in allen Theilen, von den höchst wesentlichen an bis zu den überflüßigen. Folglich sind diese Figuren vollkommen. Da nun die Schönheit an und vor sich betrachtet, blos in der Vollkommenheit eines jeden Begriffs besteht, und man nach dem Maaß der Vollkommenheit, sowol den eigentlich idealischen, als auch individuellen Dingen, den Namen der Schönheit giebt, so muß man auch die Werke der Alten aus diesem Gesichtspunkt betrachten: das heißt, ihre Schönheit befindet sich nicht allemal in ein und eben

eben demselben Theile, sondern nur darinn, daß der idealisirte Theil auf die schönste Art vorgestellt ist. Die höchsten Schönheiten von der ersten Ordnung sind der Laokoon und der Torso. Der Apollo im Belvedere und der Borghesische Fechter, sind Schönheiten der zweiten Ordnung. Von den Schönheiten der dritten Ordnung giebt es unzählige, und die mittelmäßigen Werke übergehe ich ganz mit Stillschweigen. Die großen Künstler des Alterthums hatten viel erhabnere Begriffe als die Neuern, und die Art sie auszuführen war viel größer, weil sie ihre Begriffe nach der Vollkommenheit bildeten, und in der Ausführung, nicht so wie die Neuern einen Theil der Natur, sondern die ganze Natur nachahmten.

So wie die Neuern bey einem Werke nur eine einzige Absicht hatten, so beobachteten die Alten bey jedem einzelnen Theil die verschiedenen Ursachen und Absichten, nach welchen sie von der Natur gebildet worden waren. Unter den Neuern liebt Corregio das Angenehme, und Raphael das Ausdrucksvolle. Da nun, z. E. die Senne einer Muskel mehr Ausdruck hat als das Fleisch, so deutete Raphael die Senne auch stärker an, als das Fleisch; dahingegen Corregio das Fleisch sichtbarer machte als die Senne. Die alten Griechen aber drückten das eine so gut als das andere aus, denn sie waren überzeugt, daß beydes, sowol daß Fleisch als die Muskel ihre eigenthümliche Schönheit hat. Folglich haben die Neuern allemal einen

einen Theil hinten angesetzt, um den andern bedeutender und in die Augen fallender zu machen. Dieses thaten die Griechen nicht, sondern sie veränderten diese Theile blos nach der Bedeutung, welche sie haben sollten. Wenn ihre Figur einen Menschen vorstellen sollte, so vergaßen sie dabey nichts, was bey dem Menschen in Betrachtung kommt. Wenn sie aber eine Gottheit vorstellen wollten, so entfernten sie alles, was nur menschlich war, damit die göttliche Natur nur allein hervorleuchtete. Auf diese Art richteten sie sich überall nach dem Ausdruck und nach der Wahrheit. Wenn sie Menschen bildeten, so bemühten sie sich keinen Theil hinwegzulassen, sondern nur die wesentlichsten Theile sichtbarer als die übrigen zu machen, die von weniger Bedeutung sind.

Aus dem, was ich gesagt habe, mache ich den Schluß, daß der Mahler, welcher den guten Geschmack, nämlich den besten Geschmack erlangen will, folgende vier Muster studieren muß, nämlich; in den Antiken den Geschmack der Schönheit; an dem Raphael den Geschmack der Bedeutung oder des Ausdrucks; an dem Corregio den Geschmack des Reizes und der Harmonie, und an dem Titian den Geschmack der Wahrheit und des Colorits. Uebrigens aber muß er sich in diesen verschiedenen Theilen dadurch vollkommen machen, daß er die Natur beständig studiert. Alles was ich bisher geschrieben habe, ist in der Absicht geschehen, um nützlich zu seyn, damit junge Künstler einsehen mögen, wie sie ihren eignen Geschmack prüfen und beur-

theilen können. Denn das schwerste bey eignem Nachdenken ist dieses, daß man nicht in Irrthümer verfalle. Da man zu allen Zeiten sich bemüht hat, diese jetzt erwähnten großen Meister zu erreichen, ohne daß die geschicktesten Künstler sie haben übertreffen können, so kann man als eine ausgemachte Wahrheit annehmen, daß diese drey berühmten Künstler den besten Weg zur Vollkommenheit zu gelangen, eingeschlagen sind. Daher habe ich sie auch als Muster aufgeführt, und die Mittel an die Hand gegeben, wie man ihre Schönheiten erkennen und nachahmen soll. Der Künstler, der allen seinen Fleiß und Mühe darauf verwenden wird, und dem, was ich gesagt habe, weiter nachdenken will, wird gewiß seinen Werken Beifall verschaffen, und den guten Geschmack erreichen.

IV.

Joseph. Nic. von Azara

Anmerkungen

über des Mengs Traktat

von der Schönheit.

Mengs schrieb vorhergehenden Traktat vor seiner Abreise nach Spanien, und es war dieses seine erste litterärische Arbeit, die er in teutscher Sprache schrieb, und auch darinn gedruckt wurde. Die Schönheit war, so lange er lebte sein Lieblingsgegenstand, und er hörte nicht auf, beständig darüber nachzudenken, wie man dieses aus seinen nachstehenden Schriften ersehen wird. In Ansehung des praktischen Theils und des Geschmacks wuste niemand besser die Schönheit zu zergliedern und auszudrücken als Mengs; allein in der Theorie, hatte er die Meinungen der Platoniker von dem Ursprung dieser erhabenen Eigenschaft angenommen, worinn er durch die Metaphysik seines Freundes Winkelmann, belehrt worden war. Meine Begriffe sind jederzeit von

jenen dieser zween Freunde unterschieden gewesen, und ich glaubte daher, sie besonders vorzutragen, damit der Leser die verschiedenen Meinungen mit einander vergleichen, und dadurch deutlicher verstehen könne, was eigentlich die Schönheit sey, wovon hier die Rede ist. Die verschiedenen Meinungen selbst, über den Ursprung der Schönheit, haben weder etwas schädliches noch vortheilhaftes für sie, und es wird dadurch nichts von ihren Wesen genommen.

Die Beobachtungen, die ich mir gemacht, habe ich theils aus den Schriften des Mengs selbst geschöpft, theils sind sie die Frucht eines vieljährigen und vertrauten Umgangs mit diesem großen Manne. Daher gestehe ich frey, daß alles, was man hierinn gutes antreffen wird, blos Mengsen zuzuschreiben ist; das schlechtere aber will ich gern auf meine Rechnung nehmen.

§. 1.

Verschiedne Meinungen von der Schönheit.

Es ist unendlich viel über die Schönheit geschrieben worden, ich glaube aber, daß man noch

bis diesen Augenblick nicht weiß, was sie ist. Plato, der viel davon redet, macht sie demohngeachtet nicht deutlich. Vermöge der Methode, nach welcher er alles, was er sich idealisirt, als wirklich und existirend vorstellt, stellt er sie auch dem Socrates unter dem Bilde eines artigen Frauenzimmers vor, die sich mit ihm in ein Gespräch einläßt. Die Grazien, die Musen und die ganze Begleitung der griechischen Poesie haben einerley Ursprung und einerley Existenz. Noch sinnreicher ist das System dieses Plato, das auch Mengs angenommen hat, nämlich dieses, daß unsere Seelen schon vor der Vereinigung mit den Körpern existirt haben sollen, und schon zuvor sich aller Dinge bewußt gewesen wären; die Materie habe dieses Wissen nur verdrängt, und die Erlangung und Vermehrung unserer Kenntnisse sey weiter nichts, als eine bloße Erinnerung an alles das, was man in dem vorhergehenden Zustand schon gewußt habe; und so wie man damals die Schönheit als positiv kannte, so wird sie anjetzt, wenn sie in materiellen Gegenständen sichtbar ist, blos wieder erkannt. Schade! daß ein so sinnreiches System nicht der Wahrheit gemäß ist.

Dem heil. Augustin, der ganz ein Anhänger des Plato war, will man einen Traktat über die Schönheit zuschreiben, der aber verlohren gegangen ist. Indessen erhellet aus dem, was er in seinen übrigen Werken davon sagt, daß er sie in die Uebereinstimmung der Theile mit dem Ganzen setzt, um die Einheit daraus zu bilden: omnis porro pul-

chritudinis forma unitas est. Die ersten Anfänger in der Rechenkunst werden vielleicht verstehen, was dieses sagen will.

Wolf und die Leibnizianer, die nicht immer so angenehm als die Platoniker zu träumen wußten, behaupten: Schön sey alles dasjenige, was uns gefalle, und das, was uns mißfalle, sey schlecht. In der That, man kann die Wirkung mit der Ursache auf keine gröbere Art mit einander verwechseln, als hier mit der Schönheit und dem Wohlgefallen geschieht.

Noch andere geben vor, die Schönheit bestehe in der Abwechselung, in der Einheit, in der Regelmäßigkeit, in der Ordnung und in der Proportion. Dies heißt eine abstrakte Sache durch eine andere, die noch abstrakter ist, erklären wollen: denn wenn die Schönheit schwer zu begreifen ist, so ist es gewiß die Regelmäßigkeit, Ordnung ꝛc. noch mehr.

Das System des Hutcheson und seiner Nachfolger, die sich ein inneres Gefühl einbildeten, nach welchen wir die Schönheit eben so, wie die Farben mit den Augen entdeckten, scheint mir unter allen das schlechteste, und am wenigsten sinnreich zu seyn. Es hat mit dem Hülfsmittel solcher Poeten viel ähnliches, die, wenn sie das Interesse einer Tragedie nicht natürlich vorzustellen wissen, zu dem Wunderbaren ihre Zuflucht nehmen. Nach den

Regeln

Regeln dieser Philosophen müßten eben soviel innere Empfindungen in uns liegen, als es abstrakte Begriffe giebt, die uns in den Kopf kommen. Die Tugend, die Gerechtigkeit, die Ordnung ꝛc. müßten ihre eignen besondern Organe haben, wodurch sie der Seele so wie die Schönheit zugeführt würden.

Der Versuch über die Schönheit von dem Pater Andres, einem Jesuiten, welchen der berühmte Diderot mit soviel Beyfall beehrt, erklärt nach meiner Meinung die Schönheit eben so wenig als andere. Er macht Abtheilungen und Unterabtheilungen, und am Ende kommt nichts weiter heraus, als daß seine verschiedenen Klassen, in Regelmäßigkeit, Ordnung, Proportion ꝛc. bestehen. Alles dieses heißt im Grunde betrachtet, weiter nichts, als das was dunkel ist, mit noch mehr Dunkelheit erklären wollen. Wenn der Pater Andres die Ordnung durch eine schöne Sache erklären will, so kann auch er auch mit eben soviel Recht die Schönheit durch eine wohlgeordnete Sache erklären.

Nachdem der oben angeführte Herr Diderot viele Systeme über die Schönheit geprüft und verworfen, so führt er zuletzt das Seinige an; ich befürchte aber, daß es an eben den Felsen Schiffbruch leiden wird, die er sich selbst ausgesucht hat. Bey fernerer Zergliederung seiner Begriffe, würde ich mich vergeblich von meinem Vorhaben entfernen,

ich will also auf das Resultat seines ganzen Systems, das im folgenden besteht, nur einen Blick werfen: „Alles daß ist ausser mich schön, was „in Absicht auf meinen Verstand, eine gewisse „Beziehung und Verhältniß hat, und in Vergleichung auf mich ist daher alles schön, was diesen „Begriff der Beziehung in mir erweckt.„ Ich überlasse die Subtilität dieser Erklärung dem Leser, der sie verstehen mag.

In einem kleinen Werk, das vor einigen Jahren zu Rom herauskam, und unserm Mengs gewidmet wurde, wird der Ursprung der Schönheit der Eigenliebe beygelegt. Allein dieses ist weiter nichts als eine Verwechselung der Begriffe, denn die Schönheit ist eine Eigenschaft, die auf den schönen Gegenstand selbst haftet, und nicht auf die Person, die dadurch gerührt wird. Wenn man die Schönheit erklären könnte, so hat meiner Meinung nach niemand mehr darinn geleistet als Cicero, allein sein simpler Ausdruck ist vielleicht nicht für den Geschmack derjenigen gewesen, die überall Subtilitäten aufsuchen. Die Schönheit des Körpers, sagt dieser große Mann, besteht in der genauen Proportion der Glieder in Verbindung mit einem angenehmen Colorit: Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo; sic in animo opinionum judiciorumque aequabilitas, et constantia, cum firmitate quadam et stabilitate . . . . puchritudo vocatur *).

Es

*) Cic. 4. Fasc.

Es giebt fast keinen Schriftsteller, der diese Materie behandelt hat, der nicht zugleich auch ein besonderes System davon gemacht hätte. Sie alle durchzugehen würde nur Zeitverlust seyn. Die oben angeführten mögen hinreichend seyn, um uns von den verschiedenen Meinungen einen Begriff zu geben. Jetzt ist es Zeit, meine Gedanken über diesen Gegenstand zu eröffnen, allein ich schränke mich dabey blos auf die Schönheit in den zeichnenden Künsten ein.

Mengs hielt in seiner Jugend die Schönheit für etwas wirkliches und reelles, welches sich erklären ließe; er sahe aber hernach die Schwürigkeit ein, und begnügte sich, blos von ihren Wirkungen einen Begriff zu geben. Ich will nur dasjenige vortragen, was man bey einer so schweren Materie mit Wahrscheinlichkeit davon behaupten kann.

§. 2.

Auf was Art wir uns die Schönheit vorstellen können.

Wenn wir einen Körper sehen, der seiner Bestimmung gemäß, alle Verrichtungen vollkommen leisten kann, so nennen wir einen Körper gesund, und wenn wir die Begriffe noch allgemeiner machen wollen, so heißt dieser Zustand des Körpers Gesundheit. Dieser Ausdruck Gesundheit kann nichts anders erklären, als den abstrackten Begriff, den sich die Seele von den Körpern gemacht hat, die

sich in diesem Zustand befinden. Wollte man etwas anders annehmen, so würde man in den Platonismus verfallen, der die ganze Welt zu unsere Ideen macht, und von welcher ansteckenden Krankheit Mengs nicht ganz frey war. Nach eben der Analogie also behaupten wir, daß die Schönheit ein abstrakter Begriff sey, und zwar ein Begriff von dem Zustand der Dinge, nach welchen sie gewisse Eigenschaften an sich haben, wodurch sie, wie ich weiter erklären werde, schön werden, daher kann sie auch ausserhalb unsern Verstand gar nicht existiren.

§. 3.

Wodurch die Gegenstände schön werden.

Die Verbindung des Vollkommnen mit dem Wohlgefälligen ist ohnstreitig dasjenige, was die Dinge schön macht. Vollkommen ist für uns Menschen das, woran nach unserer Ueberzeugung, weder etwas fehlt, noch überflüßig ist. Wohlgefällig aber ist das, was auf unsere Sinne nur einen gemäßigten Eindruck macht. Von dem materiellen Eindruck, der auf die Organe wirkt, kann selbst der Unwissende urtheilen; allein das Vollkommne kann blos der Einsichtsvolle untersuchen, nämlich der, welcher in das innere Wesen und Eigenschaften der Dinge eingedrungen ist, sie untereinander verglichen und in der Absicht beobachtet hat, um das Fehlende und Ueberflüßige in Absicht auf ihre Bestimmung, wovon ihre Vollkommenheit abhängt, daran zu entdecken. Folglich ist nur der, welcher seinen Ver-

stand

stand oft geübt und sehr cultivirt hat, ein rechtmäßiger Richter der Schönheit, und eben daher kann man auch ohne Anstand behaupten, daß die Wahl und Beurtheilung des Schönen allemal mit den Einsichten des Künstlers und Beobachters in Verhältniß steht.

Das Gegentheil der Schönheit ist die Häßlichkeit, welche in der Unvollkommenheit und in dem Mißfälligen bestehet. Von dem einem sowol als von dem andern urtheilen wir verhältnißmäßig auf einerley Art.

§. 4.

Von dem Unterschied zwischen Schönheit und Wohlgefälligkeit.

Nicht alles was gefällt, ist seiner Natur nach auch schön, obgleich das, was schön ist, meistentheils gefällt. Das, was einem gefällt, gefällt nicht allemal einem jeden, ja sehr oft auch nicht ein und ebendemselben zu verschiednen Zeiten. Dieses kommt daher, daß der Geschmack eine Würkung der Sinne und nicht des Verstandes ist, ja es ist kein Ding so unvollkommen, das nicht seinen Liebhaber hätte.

Ueber den Geschmack läßt sich nicht streiten, sagt der allgemeine Grundsatz. Versteht man hierunter ein wirkliches Schmecken, so ist der Satz unwidersprechlich; will man aber damit zu verstehen geben,

ben, daß jeder Geschmack gut sey, so ist es höchst ungegründet.

Ein Frauenzimmer, welches Gips, Erde und ähnliche Materien ißt, hat ohnstreitig ihren Geschmack daran, allein einen verdorbnen Geschmack. Herr de la Motte, dem die Verzierungen der neuen Brücke zu Paris besser gefielen, als die Gemählde des Raffael, hatte einen wirklich thierischen Geschmack.

Wer da sagt, daß ihm eine Sache besser gefalle als eine andere, hat nicht nöthig sich deshalb zu rechtfertigen; wenn er aber behauptet, daß dieses viel schöner als jenes sey, so ist er schuldig seine Gründe davon anzugeben. Es können jemanden die Verse des Lucans besser gefallen, als die Gedichte des Virgils, und ein solcher ist blos Auslachens werth; wenn er aber sagt, daß die erstern viel schöner sind als die zweiten, so wird Jedermann ihn fragen warum? Täglich sieht man Menschen, die eine Farbe vorzüglicher lieben als eine andere, und niemand widerspricht ihnen diesen Geschmack. Wenn aber jemand sagen wollte, das Grüne sey viel schöner als das Blaue, so würde man ihn für einen Narren halten, wenn er nicht den Grund davon angeben könnte. Wenn ein Frauenzimmer, so zu sagen, mit einem Knebelbart und männlicher Gestalt, ihren Liebhaber findet, dem sie gefällt, so werden wenige wider diesen sonderlichen Geschmack etwas einzuwenden haben: so bald er aber jemanden überreden

reden wollte, daß ein solches Frazzengesicht eine Schönheit sey, so würde ihn jedermann darüber auslachen. Hieraus erhellet, daß in den richtigen Urtheil und Gefühl der Schönheit, die Sinne sich mit dem Verstande paaren müssen; für dem Geschmack aber sind die bloßen Sinne zureichend. Der Geschmack des einen hängt nicht von dem Geschmack des andern ab, allein es giebt guten, schlechten, lächerlichen, wunderbaren und thierischen Geschmack.

Unsere heutigen Sitten und Denkungsart sind so verschieden, daß wir anjetzt nicht fähig sind zu begreifen, worinn das enthusiastische Gefühl der Schönheit bey den Griechen bestand. Diese Eigenschaft wurde bey ihnen so ausserordentlich geschätzt, daß man sie für etwas göttliches hielt; und daher opferten sie derselben in den Kunstwerken alles übrige auf, dergestalt, daß sie sogar bey dem Ausdruck der heftigsten Leidenschaften auf das sorgfältigste bedacht waren, der Schönheit nicht nachtheilig zu seyn. Virgil stellt uns den Laokoon wüthend und brüllend vor, als einen Stier, der tödlich verwundet ist; Agesander hingegen wußte den ganzen Schmerz so auszudrücken, daß er dadurch die Schönheit nicht beleidigte.

Von der Achtung, womit diese gefühlvolle Nation die Schönheit beehrte, könnte ich noch unzählige Beyspiele anführen, nur dieses will ich aber noch hinzusetzen, daß man in den ältesten Zeiten schon zu Elis zusammenkam, wo die schönen Personen

sonen um diesen Vorzug wetteiferten und Richter angestellt waren, welche den Schönsten Belohnungen austheilen mußten. Zu Sparta, zu Nassus und an andern Orten wurden eben dergleichen Zusammenkünfte gefeyert. Die Theilnehmenden mußten ihre Vorzüge den Mahlern und Bildhauern sehen lassen, die allein competente Richter von der Materie waren, und die besten Proportionen hatten, um die schönsten Körper darnach zu prüfen. Anakreon sagt, nachdem die Natur in Bildung der Mannspersonen und übrigen Thiere alle ihre Schätze erschöpft habe, dadurch, daß sie ihnen Stärke, Verstand, Geschwindigkeit und alle übrigen schätzbaren Eigenschaften mitgetheilt hatte, so blieb derselben zur Zierde für das Frauenzimmer weiter nichts übrig, als die Schönheit, die noch weit kostbarer, und alle dem, womit sie die übrigen Geschöpfe beschenkt hat, weit vorzuziehen ist.

Ueberhaupt das feine Gefühl dieser Völker gieng so weit, daß sie für denjenigen Belohnungen aussetzten, der die lieblichsten und zärtlichsten Küsse austheilen konnte. Sie schweiften in ihrer Einbildung dergestalt aus, daß sie sich vorstellten, die Seelen der schönen Körper, verließen ihren Sitz mit vielmehr Widerwillen, als die Seelen, die in schlechten Körper wohnten, ja sie verließen denselben nur allmählig, um gleichsam einen süßen und angenehmen Traum zurückzulassen *).

Ihr

*) Philostrat. Icon. lib. I, cap. 4.

Ihr Begriff, welchen sie von der natürlichen Schönheit hatten, war von dem unsrigen allezeit sehr verschieden. Sie nahmen als Bestandtheile derselben an, die Vollkommenheit, die Proportion der Glieder, das Colorit, ein gewisses ruhiges und majestätisches Ansehen, das auf alle mögliche Art die menschlichen Schwachheiten verdeckte, und sich einem göttlichen Wesen näherte. Wir hingegen erkennen nur dasjenige schön, was der menschlichen Natur und ihren Bedürfnissen am nächsten kommt. Züge ohne Symmetrie, Glieder ohne Proportion, unedles Betragen und ähnliche Unregelmäßigkeiten machen bey uns die Schönheit aus, wenn sie nur ein gutes Colorit, lebhafte Augen und wie man zu sagen pflegt, eine schöne Taille hat. Wir denken in unsern Werken der Künste nur an Bewegung und starken Ausdruck, und zwar an solchen, der Begierden erweckt und anlockt. Wir sind ganz Materie und Bewegung, und die Griechen waren ganz Gedanke und Ruhe.

§. 5.

Von dem Geschmack in der Mahlerey.

Das Wort Geschmack wird in der Mahlerey in einer metaphorischen Bedeutung genommen, und ist durch Vergleichung mit dem Geschmack des Gaumens eingeführt worden. Dieser letztere gehört mit zu unsern Sinnen. Das Schmecken ist ein Eindruck auf den Sinn, und je nachdem er angenehm oder unangenehm, stark oder schwach ist, darnach

beur-

beurtheilt unsere Seele, die mehr oder wenigere Güte desselben.

Die Künste dienen theils unsern Sinnen, theils dem Verstande. Die Sinne empfangen durch sie Eindrücke, der Verstand unterscheidet und die Vernunft beurtheilt sie. In der Mahlerey ist es der Sinn des Gesichts, welcher mit dem Geschmack des Gaumens verglichen wird, und die sichtbaren Gegenstände sind dasjenige, was geschmackvoll ist.

Man kann also sagen, daß ein Mensch keinen Geschmack in der Mahlerey hat, wenn sein Gesicht und sein Verstand zum Eindruck und Beurtheilung der sichtbaren Gegenstände, unfähig sind; so wie man demjenigen den Geschmack des Gaumens abspricht, wenn er keinen Geschmack von dem andern zu unterscheiden weiß, und ihm alles was er schmeckt, gleichgültig ist. Ein Mensch von guten Geschmack in der Mahlerey ist der, welcher soviel Einsichten hat, daß er gleich unmittelbar zu unterscheiden weiß, ob eine Sache gut oder schlecht sey, so wie sie es wirklich und der Vernunft nach ist. Hingegen hat derjenige einen schlechten Geschmack, der an schlechten und unvernünftigen Dingen mehr Gefallen hat, als an guten.

Auf eben die Art kann man auch von einem Mahler behaupten, daß er einen schlechten Geschmack habe, wenn er unter den Gegenständen der Natur gemeiniglich die schlechten für seine Kunst wählt; so

so wie derjenige im Gegentheil, welcher das Beste wählt, einen guten Geschmack haben wird. Wer aber weder das Gute von dem Schlechten zu unterscheiden weiß, sondern die Gegenstände blos nachahmt, wie sie sich ihm darstellen, ist ein Mahler ohne allen Geschmack, und die Klasse derer ist die zahlreichste. Da aber dieser Geschmack, wovon wir reden, eine Wirkung des Verstandes und der Einsicht des Künstlers ist, so folgt daraus, daß wer einen guten Verstand hat, besitzt auch eine gute Beurtheilungskraft, und wem es daran mangelt, mit dem sieht es übel aus. Wem aber die Natur den Geschmack ganz und gar versagt hat, so, daß er weder einen guten noch schlechten hat, den wird jedermann für einen Dummkopf erklären. Eben dieses läßt sich auch auf Dilettanten anwenden, die von der Mahlerey urtheilen wollen, und auf jeden andern, der von der Kunst sprechen will.

Wenn man eben diese Vergleichung des materiellen Geschmacks mit dem Geschmack in den Künsten fortsetzen will, so muß man bemerken, daß es sowol in dem letztern, als in dem erstern Dinge giebt, von welchen einige viel, andere wenig und noch andere gar keinen Geschmack mit sich führen. Auf eine ähnliche Art finden sich auch in der Natur Dinge, wovon einige einen starken Eindruck auf die Augen machen, andere wenigen, und noch andere lassen sich nur undeutlich von einander unterscheiden. So wie also zum Vergnügen des sinnlichen Geschmacks, viele Dinge zusammentreffen

müssen, um den Geschmack zu berichtigen und zu verbessern; auf eben die Art muß auch ein einsichtsvoller Mahler solche Gegenstände mit einander verbinden, die sich untereinander verschönern, um einen guten Geschmack und eine angenehme Empfindung für das Auge hervorzubringen.

§. 6.

Woher es kommt, daß uns die Schönheit in den Künsten Vergnügen macht, und von was für Art dieses Vergnügen sey?

Einige glauben, der Geschmack, welcher aus der Mahlerey entspringe, komme von der Täuschung her, das heißt von demjenigen Irrthum, in welchen wir uns bey dem Anblick eines Gemähldes versetzt zu seyn glauben, indem wir uns einbilden, die vorgestellte Sache wirklich zu sehen; auf eben die Art, setzt man noch hinzu, als wir in Lust- und Trauerspielen umdeßwillen lachen und weinen, weil wir uns bey der vorgestellten Geschichte als wirklich gegenwärtig glauben. Hieraus macht man den Schluß, daß, je vollkommner die Nachahmung ist, desto schöner wird auch die Mahlerey seyn.

Dieser Schluß ist sowol in seinen ersten Sätzen als auch in den Folgen ungegründet. Keiner, wenn er auch nur den geringsten Verstand hat, kann annehmen, auch nicht einmal für einen Augenblick, daß das, was man auf einem Gemählde vorgestellt

sieht,

sieht, wahr sey. Ja ich behaupte, wenn dieses möglich wäre, so würden die mehresten Gemählde eine ganz entgegengesetzte Wirkung thun, als wirklich geschieht. Wie könnte sonst eine Person von zarten Fiebern und empfindlichen Herzen bey dem Anblick unschuldiger Kinder, die von unbarmherzigen Soldaten hingerichtet werden, mit Vergnügen verweilen? Wie könnte ein zartes Frauenzimmer bey dem Anblick einer Spinne oder einer Maus ein Vergnügen finden, und sanft schlafen, wenn über ihren Kopfküssen ein ungeheurer Drache, der die schöne Andromeda verschlingen will, seinen Sitz hätte? Warum findet also diese vorgegebne Täuschung, die der hauptsächlichste Grund des Wohlgefallens in der Mahlerey seyn soll, auch hier nicht statt? Ja ich kann noch dieses hinzusetzen, daß das vortreflichste Gemälde es nicht gleich bey dem ersten Anblick ist, sondern immer mehr und mehr gefällt, je aufmerksamer wir es betrachten, und je mehr wir darüber nachdenken.

Ein anderer Irrthum, welcher aus dem erstern fließt, ist dieser: je vollkommner die Nachahmung sey, desto schöner wäre sie zugleich. Allein was hat die Nachahmung mit der Schönheit zu thun? diese hat ja ihre besondern Verdienste, und wenn das Original nicht schön ist, so wird gewiß noch weniger die Copie schön werden, so ähnlich sie auch seyn mag. Es besteht also, wie bewiesen worden ist, die Schönheit in der Verbindung des Vollkommnen mit dem Wohlgefälligen, und kein Ding,

welches nicht beyde Eigenschaften hat, wird jemals schön genennt werden können.

Fast alle Gemählde der niederländischen Schule sind vollkommne Nachahmungen natürlicher Gegenstände, und dennoch wird keiner, der nur etwas Kritik besitzt, eine wahre Schönheit bey ihnen antreffen können. Sie sind ohnstreitig schöne Nachahmungen, aber nur für diejenigen, welche sich auf das Materielle der Dinge einschränken, und nicht weiter gehen. Hier könnte die Sentenz des Quintilian eine Stelle verdienen: Adeo in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio, quorum ars omnis constat imitatione.

Worinn besteht also der Geschmack, der durch die wahre Schönheit in uns hervorgebracht wird? Eine sehr verwickelte Frage, die einer weitläuftigen Auseinandersetzung bedarf. Ich schmeichle mich aber mit der Aufklärung derselben, wenn nur der Leser etwas Geduld mit mir haben, und einen Augenblick in sich selbst zurückgehen will.

Das Denken, oder sich durch Denken beschäftigen, so lange der Geist keine andere Beschäftigung haben kann, ist ein wesentliches Stück unserer Seele. Indem die Seele dieses Vermögen ausübt, findet sie ihre Befriedigung darinn, und daher sucht sie Gegenstände auf, womit sie sich jedoch ohne Zerstreuung beschäftigen kann, und dieses ist das, was man **Neugierde** nennt. Wenn diese

diese Uebung unterbrochen wird, oder zuweit gehet, oder wenn wir aus irgend einer Art von menschlicher Beziehung uns genöthigt sehen, an Dinge zu denken, die uns nicht gefallen, so folgt daraus eine gewisse Beschwerde, die man Verdruß nennt. Nichts ist der Seele so sehr zuwider, als diese verdrüßliche Lage, und sie scheut keine Mühseligkeit noch Gefahr, um sich davon loszureissen, dergestalt, daß der Wille und Vorsatz dieser verdrüßlichen Lage zu entgehen, die Haupttriebfeder des menschlichen Herzens ist. Alles, was wir Vergnügungen nennen, als Schauspiele, Dichtkunst, Musik, Mahlerey und unzählige andere Dinge, welche die Gesellschaft beschäftigen und unterhalten, haben keinen andern Grund, als um sich für die Langeweile zu schützen; und daher bemüht sich ein jeder, seinen Geist auf die angenehmste Art, und mit so wenig Anstrengung als möglich, zu beschäftigen. Die Seele kann ferner sich nur auf zweierley Art beschäftigen. Die eine geschieht dadurch, indem sie den Eindruck der äussern Gegenstände vermittelst der Sinne empfängt; die andere, indem sie beobachtet, nachdenkt, und die Ideen mit einander verbindet, die ihr von dem Gedächtniß zugeführt werden. Dieses letztere Mittel ist schon mit vieler Anstrengung verbunden, und es sind daher dergleichen Seelen sehr selten, die in sich selbst ihre Befriedigung finden, und mit sich vergnügt zu leben wissen.

Der Eindruck der Gegenstände auf uns durch die Sinne, ist allgemeiner, und dasjenige, was ge-

gemeiniglich an besten gefällt. Diese Eindrücke gefallen oder mißfallen uns aus zwey Bewegungsgründen. Der erstere besteht darinn, ob sie die Nerven der Organe mehr oder weniger anstrengen, und der andere kommt auf die Begriffe an, die sie in uns hervorbringen; hiervon aber ist jetze die Rede nicht. Eine allzulebhafte Farbe, oder ein zu starker Klang erschüttern die Nerven der Augen und Ohren zu sehr, und verursachen unangenehme Empfindungen; daher ist es nothwendig, daß die Regung gemäßigt sey, und die Nerven nicht stärker in Bewegung setze, als es ihre Natur erfordert. Ist hingegen die Regung nicht stark und zureichend genug, so findet gar keine Empfindung statt, oder wenigstens kann sie die Seele nicht unterscheiden; sie empfindet blos ein gewisses Dunkles ich weiß nicht was, das weder einer Schönheit noch Häßlichkeit fähig ist.

Zum voraus gesetzt also, daß gemäßigte Empfindungen eben diejenigen sind, die unsere Seele auf das angenehmste beschäftigen, so folgt daraus ganz natürlich, daß diejenigen Gegenstände, welche diese Wirkung am besten hervorbringen, auch die angenehmsten für uns seyn müssen: und wenn hierzu noch eine gewisse Verbindung hinzukommt, die zwischen einigen Gegenständen und den Empfindungen vorgeht, woraus ähnliche Begriffe mit einer gewissen Deutlichkeit und ohne viele Mühe entstehen, so nennt man diesen Zusammenhang eine ungezweifelte Gewißheit (Evidenz), und diese ist es, welche unsere Seele am meisten befriedigt, weil sie

bey

bey Mittheilung der Begriffe, ohne Anstrengung die angenehme Empfindung hervorzubringen weiß, und weil die Anstrengung der Seele noch beschwerlicher als dem Körper ist.

Da also die Schönheit in der Vollkommenheit und in dem Wohlgefallen besteht, so giebt das Vergnügen, welches daraus entspringt, einen Beweis von der Annehmlichkeit der Empfindung, und von der gewissen Ueberzeugung der Vollkommenheit.

Besitzt der schöne Gegenstand ausserdem noch etwas von den Eigenschaften, die wir Anziehung, Sympathie, oder sonst etwas ähnliches nennen, (dessen Erklärung jetzt nicht hierher gehört), wie dieses sich bey Mann und Frau zu ereignen pflegt, alsdenn bewirkt die Schönheit, ausser der oben angeführten allgemeinen Wirkung, eine Art von Bezauberung, welche die Seele vor Freuden hinreißt, sie gleichsam ausser sich selbst setzt, und bringt diejenige heftige Bewegung, Begeisterung und Narrheit hervor, welche man Liebe nennt.

Der Anblick eben dieser Schönheit in der Mahlerey, macht einen viel gemäßigtern Eindruck, weil sie von keiner der angeführten Eigenschaften begleitet wird: daher erregt sie die Sinne auf eine sanfte Art, und beschäftigt den Verstand, ohne die geringste Beunruhigung zu verursachen.

§. 7.

Wesentliche Eigenschaften eines Mahlers bey der Wahl der Schönheit.

Eine nothwendige Eigenschaft eines Mahlers ist diese: daß er ein zartes Gefühl, ein empfindsames Herz, und ein von Vorurtheilen befreyete Vernunft habe. Ohne das erstere wird die Schönheit keinen Eindruck auf ihn machen; ohne das andere wird er nicht davon hingerissen werden, und wenn ihm das dritte fehlt, so wird er eine Sache für die andere annehmen, und das Gute mit dem Schlechten verwechseln. Wer die Schönheit begreiflich machen will, muß selbst damit zuerst den Anfang machen, daß er sie wohl verstehen und empfinden lerne.

Ich habe es schon gesagt, und kann es nicht oft genug wiederholen, daß keine Nachahmung, als bloße Nachahmung betrachtet, Schönheit ist, wenn der nachgeahmte Gegenstand nicht schön ist. Die ganze Feinheit der Kunst kömmt also, wie sich Mengs ausdrückt, darauf an, bey der Nachahmung des Schönen und Wesentlichen eine gute Wahl zu treffen, und das Ueberflüßige und Kleinigkeiten hinwegzulassen. Guercino, Caravaggio, Velazquez und sehr viele andere Mahler, servum pecus, ahmten die Gegenstände sehr glücklich nach, und gaben ihnen soviel Nachdruck und Erhabenheit, daß man sie wirklich zu sehen glaubte; es fehlte ihnen aber an der Kunst zu wählen. Man darf daher in ihren Werken, weder Schönheit, und noch viel weni-

ger Grazie suchen, die nichts anders als eben die Schönheit ist, die nur zärtlicher und liebenswürdiger vorgestellt wird. Ihre Werke machen einen starken Eindruck auf die Sinne, keineswegs aber auf die Seele, und man verläßt sie so, wie man sie findet.

Unter allen Gegenständen der Erde, ist keiner für den Menschen der Schönheit so fähig, als der Mensch selbst, weil er nichts so sehr kennt und liebt. Welches sind daher die Dinge, die den Menschen schön machen? Ich glaube, es ist der ungezweifelte Anschein von seinen guten Eigenschaften, die Stärke, die Gesundheit, und die Mäßigung. Bey dem Frauenzimmer, als seiner Begleiterinn, ist es ebenfalls die Gesundheit, die Mäßigung und Sittsamkeit. Diese Eigenschaften lassen sich aus dem verschiednen Anschein erkennen; die Gesundheit an der Farbe, die Stärke an dem kräftigen Bau der Glieder, die Mäßigung an der ruhigen Stellung, und an den simpeln Gestalten. Bey den Frauenzimmern endlich, erkennt man die Sittsamkeit aus ihrer ungekünstelten und natürlichen Stellung, die durch sanftere und zärtlichere Formen unterstützt wird, als bey den Mannspersonen.

Sobald der Künstler soweit gekommen ist, daß er alles dieses mit den erforderlichen Eigenschaften, und auf keine verwickelte Art auszudrücken weiß, wenn er alles Ueberflüßige, Unbedeutende, Uneigentliche und Schlechte hinwegläßt, so kann er der Schönheit allemal versichert seyn, besonders

wenn er auch in den übrigen wesentlichen Theilen der Composition und Ausführung nicht gefehlt hat.

§. 8.

Von den Dingen, welche der Schönheit am meisten zuwider sind.

Wir haben schon oben gesehen, daß der Schönheit die Häßlichkeit geradezu entgegengesetzt ist, welche in der Unvollkommenheit und dem Mißfallen der Sinne besteht. Es giebt aber auch gewisse Dinge, die an sich selbst nicht häßlich sind, aber dennoch die Schönheit vernichten, oder wenigstens verderben. Hierher gehören das Ueberflüßige und die gar zu große Genauigkeit, Kleinigkeiten auszudrücken.

Das Ueberflüßige gehört mit zu den vielen Dingen, die ohne, daß sie an und vor sich selbst häßlich sind, dennoch zur Häßlichkeit etwas beytragen. Unter dem Ueberflüßigen in der Mahlerey versteht man alles dasjenige, was zu nichts dient, und ohne welches man einen klaren und deutlichen Begriff von der Vollkommenheit der vorgestellten Sache hat. Auf einem Gemählde z. E. dessen Handlung in einem Gebäude vorgestellt wird, dürfen nicht alle Meublen abgebildet, noch die Architektur so fleißig ausgeführt seyn, als die Hauptfiguren; es dürfen auch nicht mehr handelnde Personen und Dinge vorhanden seyn, als zur Handlung nothwendig sind; denn sonst wird die Vorstellung unver-

verständlich, und die Seele muß mehr Aufmerksamkeit, und folglich auch mehr Anstrengung darauf verwenden. Sehr viele Mahler verfallen in diesen Fehler, indem sie mehr Sorgfalt auf die Nebenwerke, als auf die Hauptwerke anwenden. Man könnte von ihnen eben das sagen, was Apelles demjenigen zur Antwort gab, der ihn um seine Meinung wegen eines Gemähldes, daß er von der Helena verfertigt hatte, frug: Weil du sie nicht schön zu machen wußtest, so hast du sie doch wenigstens reich gemacht.

Ferner sind die Kleinigkeiten die wahren Steinklippen, woran gemeine Mahler Schiffbruch leiden. Die kleinen Theile der Dinge sind für unsre Sinne nicht begreiflich genug, und daher dürfen sie nicht ausgedrückt werden. Ein Mahler, der gleichsam mit dem Vergrösserungsglas alle Schweißlöcher der Haut, alle Haare auf dem Kopf und am Bart genau unterscheiden will, macht sich lächerlich, und gehört in die gothischen Zeiten. Er wird zwar der beste Nachahmer seyn, und gewiß auch seine Liebhaber finden, die ihn loben, allein die Vernunft muß seine Mahlereien verwerfen, aus dem Grunde, weil diese übertriebene Genauigkeit in den Kleinigkeiten die Aufmerksamkeit des Beobachters zerstreuet, und alle Begriffe von Wohlgefallen vernichtet, indem sie der Seele mehr Anstrengung als Vergnügen verursacht.

Ein ähnlicher Fehler wurde auch schon von Horaz getadelt, der es dem Mangel an Beurtheilungskraft zuschreibt, wenn ein Künstler mit der äussersten Genauigkeit, Nägel und Haare ausdrückt, und doch die wesentlichen Theile nicht wohl mit einander zu verbinden weiß: Totum componere nesciet.

Die Ursache, warum die kleinen Theile in der Mahlerey, und in jeder andern Sache die Aufmerksamkeit ermüden, und Verdruß statt des Vergnügens erwecken, folglich gar keinen Begriff von Schönheit mittheilen können, liegt in der natürlichen Bildung unsers Auges. Ich will hiervon einen kurzen Begriff geben.

So oft wir in der Lage sind, eine Sache zu sehen, haben wir drey Irrthümer zu verbessern nöthig. Der erste ist dieser, daß wir nicht sehen, weder wo die Sache stehet, noch ausser uns selbst. Der zweite ist, daß alle Gegenstände sich uns verkehrt darstellen, nämlich das was links ist, rechts, und was oben ist, unten. Der dritte ist, daß wir die Gegenstände doppelt sehen. Demohngeachtet glaubt die Seele die Dinge zu sehen, wie sie stehen, rechts und in ihrer natürlichen Lage. Der Sinn des Gefühls ist es, welcher ihr diese Wahrheit lehrt, und es ist gewiß, daß wir alle eben so sehen lernen, als wir lesen und schreiben lernen. Auch die Größe der Gegenstände beurtheilt man nach dem Widerschein, welcher von eben dem Sinn des Gefühls hervorgebracht wird; und da jeder Begriff von Größe

blos

blos relativ ist, nach dem Winkel, welchen die Sache im Auge bildet, so hat uns das Gefühl belehrt, daß sie darnach größer oder kleiner ist; jemehr Richtigkeit nun dieses Gefühl erhält, so lernen wir auch noch die Größe nach der Entfernung beurtheilen. Jedes Auge ist wie ein Spiegel, und die Bilder der Dinge stellen sich auf der Retina eben so vor, als auf einem Krystall, nämlich innerhalb desselben, und nicht da, wo die Gegenstände stehen. Das Gefühl lehret uns, daß sie wirklich ausserhalb stehen, und je öfter wir diese Beobachtung wiederholen, so erlangt die Seele eine Fertigkeit von der wahren Lage der Dinge richtig zu urtheilen.

Die kleine Oeffnung der Puppillen ist es, wodurch alle Lichtstrahlen einfallen, die von den Gegenständen zurückgeworfen werden; und wenn daher der Gegenstand größer als diese angeführte Oefnung ist, so können die Lichtstrahlen nicht eindringen, ohne sich zu durchkreuzen, und es ist daher schlechterdings nothwendig, daß diejenigen, welche von unten heraufkommen, sich auf dem obern Theil der Retina darstellen müssen; diejenigen hingegen, welche von oben herabfallen, müssen sich auf dem untern Theil des Netzes bilden. Das Gefühl vermittelt auch diese Unbequemlichkeit, und lehrt uns die wahre Lage der Gegenstände. So gewiß es also ist, daß wir die Gegenstände doppelt und verkehrt sehen, so bilden wir uns demohngeachtet ein, daß wir sie in ihrer natürlichen Lage und aufrecht sehen, und wir glauben, daß diese Empfindung,

die

die nichts anders als ein Urtheil der Seele ist, worinn sie von dem Gefühl unterrichtet wird, eine wirkliche Belehrung des Gesichts sey.

Alles dieses ist so deutlich, daß es keines weitern Beweises bedarf. Ich gründe also darauf mein System in Ansehung der Anstrengung, die uns der Anblick der allzukleinen Gegenstände verursacht. Ein jeder Gegenstand, der größer als die Oefnung der Pupille ist, stellt sich auf der Retina verkehrt vor, und die Seele hält ihn demohngeachtet für aufrecht. Die einmal erlangte Fertigkeit so zu urtheilen, läßt sich nicht abändern, ohne eine eben so anhaltende Uebung des Gegentheils, welches erwachsenen Personen viel Zeit und Mühe kosten würde. Wenn wir also annehmen, daß ein Gegenstand kleiner sey, als die angeführte Oeffnung der Papille, so muß daraus ganz natürlich folgen, daß sein Bild gerade eindringt, weil die Linien, die von den Lichtstrahlen gebildet worden, sich bey dem Eindringen nicht durchkreuzen; und die Seele wird also in diesem Fall getäuscht, wenn sie nach der Methode urtheilt, worinn sie von dem Gefühl belehrt worden ist. Sie wird also in sich selbst einen Widerspruch finden, und wenn sie sich also einen wahren Begriff von der Lage eines solchen Gegenstandes machen will, so sieht sie sich genöthigt, neue Bemerkungen darüber anzustellen. Dieses kann sie aber ohne eine peinliche Anstrengung nicht ins Werk setzen, weil wir uns ohne viele Mühe und Aufmerksamkeit, von einer beständigen Fertigkeit nicht losreissen können.

Hier=

Hierinn besteht also der ganze Mechanismus, welchem das Gesicht bey allzukleinen Gegenständen unterworfen ist. Das Maaß der Größe, welche ein Gegenstand haben muß, wenn er gerade oder verkehrt in das Auge fallen soll, hängt von der Größe der Oeffnung der Pupille ab; allein ich überlasse die weitere Ausführung dieses Punkts den Lehrern der Optik, und übergehe auch die Untersuchung der Frage, ob die jetzt genannte Oefnung bey Kindern kleiner als bey erwachsenen Personen ist.

§. 9.

Vom Helldunkel.

Wer nicht weiß, was Helldunkel ist, (und nur wenige Mahler verstehen es), glaubt, es bestehe in Schwarz und Weiß, weil gemeiniglich das Licht mit Weiß und das Dunkle mit Schwarz gemahlt wird. Jene Farbe gleicht dem Licht, und diese dem Schatten. Allein es verhält sich ganz anders damit. Das Helldunkel besteht nicht in den Farben, sondern in der Kunst sich derselben wohl zu bedienen, und Licht und Schatten richtig auszutheilen.

Eine Oberfläche, die nicht vollkommen glatt und eben ist, wirft aus allen Punkten unter verschiedenen Winkeln Lichtstrahlen zurück, weil es eine nothwendige Eigenschaft dieser Strahlen ist, daß sie unter eben dem Winkel zurückgeworfen werden, unter welchen sie eingefallen sind. Da also auf einer unebnen Fläche jeder Punkt eine verschiedne Erhö-

hung hat, so müssen folglich auch verschiedne Winkel dadurch gebildet werden. Das Gefühl hat, so wie die vorhin angeführte Empfindung, also auch diese berichtiget; daher hält die Seele dasjenige für erhaben, was das Licht auf eine gewisse Art, nämlich unter einem gewissen Winkel zurückwirft, und daher nehmen wir den Begriff von der Rundung und Erhabenheit der Dinge.

Die erhabensten Theile werfen die Lichtstrahlen auf eine ganz andre Art zurück, als die flachen und convexen, dergestalt, daß sie vielmehr erleuchtet scheinen; und da jeder Winkel auf seiner Stelle einen unendlich kleinen Unterschied ausmacht, so kann man bey dem Uebergang von einem zum andern eine ganz unmerkbare Gradation annehmen. Wenn man also sehr schnell von einem großen Winkel auf einen kleinen springt, so wird sich die Sache so darstellen, als wäre sie dadurch unterbrochen oder abgeschnitten, und das Helldunkel wird zerstört erscheinen. Die Kunst besteht also in Vertheilung der Farben, dergestalt, daß sie das Licht nach der von dem Geschmack und Beurtheilungskraft des Mahlers vorgeschriebenen Wirkung reflectiren, die auf dem bestimmten Ort hervorgebracht seyn muß, ohne mit dem Erhabenen das Glatte und Widerscheinende zu verwechseln, obgleich beide Dinge das mehreste Licht zurückwerfen; da sie aber ganz verschieden sind, so müssen sie auch auf verschiedne Art ausgedrückt werden.

Man muß ferner bemerken, daß die Lichtstrahlen nicht alle von gleicher Stärke sind, weil eine jede Farbe eine verschiedene Dichtigkeit hat. Daher muß man sich nach der Farbe richten, woraus die Masse zusammengesetzt wird, um dem Ton seine erforderliche Stärke zu geben.

Die Uebung kann zwar dem Künstler einige Regeln mittheilen, allein ohne eine gute Theorie wird er nur blindlings arbeiten, und niemals etwas schönes liefern.

Diejenigen Mahler, die ich Naturalisten nenne, das heißt, die blos der Praktik und den Recepten folgen, mit einem Wort, die unwissenden Künstler, glauben alles recht vollkommen gemacht zu haben, wenn sie blos die Zufälligkeiten des Lichts nachahmen, indem sie das Licht von einer Seite hernehmen, und alle Lichter und Dunkelheiten so kopieren, wie sie die Wahrheit mit sich bringt: das heißt, als einen flüssigen Körper, der alle Theile bedeckt und erleuchtet, was ihm in gerader Linie entgegen kommt, und alles übrige im Dunkeln läßt. Nach diesen Recepten machen sie die erleuchteten Theile zu hell, und andere zu dunkel; sie erlangen zwar dadurch in der That die Wirkung, daß sie den Theilen, worauf das Licht fällt eine große Erhabenheit geben, und glauben damit das Helldunkel aufs höchste gebracht zu haben. Sie bedenken aber nicht, daß nach den oben angeführten Gründen, die Abstufung unmerklich seyn muß, und daß

alles dieses überladen und häßlich ist, anstatt es schön seyn soll; denn ein so starker, rascher und unvermutheter Uebergang vom Licht zum Schatten, beleidigt die Augen und den Verstand.

Corregio und Mengs verstanden die Kunst, das Fehlerhafte in der Richtung des Lichts zu vermeiden. Niemals nahmen sie eine große Masse von Licht allein an, um ihre Gemählde zu beleuchten, sondern überlegten mit vieler Beurtheilung, welche Theile in ihrer Composition am meisten sichtbar und erhöht zu seyn verdienten; und alsdenn vertheilten sie über jeden dieser Theile das Licht dergestalt, daß die Lichter sich über das ganze Gemählde verbreiteten, und nichts vollkommen dunkel darauf erschien. Daher kommt es dem Auge so vor, als wenn es zwischen ihren Figuren hin und her gehe, und wird von der Harmonie, die durch den Contrast der verschiednen Lichter und Schatten entstehet, bezaubert. Auf diese Art entgiengen diese großen Künstler jener unangenehmen Wirkung, worinn diejenigen verfallen, die um ihre Gemählde zu beleuchten nur ein einziges Licht annehmen, das gleichsam durch ein Fenster oder durch ein Loch hereinfällt.

Diese zwey berühmten Meister wußten auch dieses, daß das Licht nicht blos geradezu wirkt, sondern nirgend wohin fallen kann, ohne auf den nächsten Körper zurückzufallen, und ihm einige seiner Strahlen mitzutheilen. Daher besaßen sie die Kunst, die Theile, wohin das Licht nicht unmittelbar

bar fallen kann, mit reflektirenden Strahlen zu beleuchten, und vermittelst dieser Zauberkraft brachten sie eine solche Klarheit, Harmonie und Erhabenheit in ihren Gemählden hervor, daß das Auge nicht weiß, wie es bezaubert wird, und woher das Licht komme.

Das, was die Werke dieser beyden Mahler noch bewunderungswürdiger macht, ist ihre Kenntniß von der Luftperspektiv. Die Lichtstrahlen, die von den Gegenständen ins Auge fallen, sind nach Verhältniß ihrer Entfernung, ihrer Masse und Dichtigkeit, die dazwischen kommt, mehr oder weniger stark. Ein naher Gegenstand muß also viel stärker ausgedrückt werden, als ein entfernter, und die Umrisse des erstern müssen viel deutlicher seyn, als des letztern. Die Linienperspektiv lehrt blos, wie sich das Bild aus einem angenommenen Standpunkt dem Auge darstellt; die Luftperspektiv aber den Grad der Lichter, welche nach ihrer Entfernung ins Auge fallen sollen. Jene hat ihre bestimmten und mathematischen Regeln, diese aber hängt von der Beobachtung und von der Natur des Lichts eben sowol, als von unsern Sinnen ab; so verwickelt daher die erstere ist, so schwer ist auch die letztere, allein ihre Kenntniß trägt sehr viel zur Vollkommenheit der Mahlerey bey.

§. 10.

Von der Schönheit der Composition.

Zu dem, was Mengs bereits über die Composition gesagt hat, noch einige Regeln hinzusetzen,

würde von mir eine Eitelkeit seyn. Da bisher von ihren Theilen die Rede gewesen ist, so will ich blos einige Worte über die Schönheit, welche auf das Ganze der Composition einen Einfluß hat, hinzufügen.

Wir haben gesehen, daß ein Gegenstand in der Mahlerey alsdenn schön ist, wenn er die Idee des Vollkommnen und Wohlgefälligen in sich vereiniget, und die Seele mit einer gewissen Leichtigkeit ohne die geringste Anstrengung, das heißt mit einer Art von Evidenz, den Gegenstand bemerkt. Eben diese Evidenz ist die wahre Mutter der Schönheit.

Die Composition ist nichts anders, als die Kunst die Theile so zu stellen, daß sie ein Ganzes zusammen ausmachen. Der Mahler sowol als der Dichter ist Herr über seinen Gegenstand; er kann ihn nach seinem Gefallen erfinden und ausschmücken, je nachdem seine Beurtheilungskraft gut oder schlecht ist; allein beyde müssen sich der Wahrscheinlichkeit und den Regeln der Schönheit unterwerfen. Der Dichter hat den Vortheil, daß er vermittelst der Erzählung seine Handlung in verschiednen Punkten vorstellen kann, allein dem Mahler sind viel engere Grenzen vorgeschrieben. Dieser darf nur einen einzigen Punkt von der ganzen Handlung wählen, und in diesem muß er sie auf das genaueste vorstellen und gleichsam concentriren, ohne das Vorhergehende oder das Nachfolgende zu berühren. Dieser Punkt muß der allerwesentlichste der Geschichte seyn,

seyn, woraus man dieselbe übersehen und leicht verstehen kann, und so wie Mengs sagte: „die Geschichte muß sich durch das Gemählde aufklären, „und nicht das Gemählde durch die Geschichte."

Hieraus folgt, daß keine Composition schön seyn kann, die ihre ganze Absicht nicht so deutlich ausdrückt, daß sie ein jeder mittelmäßiggeübter Verstand sogleich ohne vieles Nachsinnen erkennen kann. Sobald es nur der geringsten Erklärung bedarf, so fällt alle Schönheit hinweg. Schlimmer ist es, wenn die Sache zweydeutig, und auf verschiedne Art ausgelegt werden kann, und noch schlimmer, wenn die Handlung getheilt oder nach ihren Folgen hintereinander vorgestellt ist. Von allen diesen Fehlern ließen sich praktische Beyspiele anführen, ich verspare sie aber bis zu einer andern Gelegenheit, damit es nicht den Anschein habe, meine Satyre über jemanden auszulassen. Genug, wenn man für jetzt dieses als eine untrügliche Regel annimmt: daß ohne Evidenz keine Schönheit stattfinden kann, und daß die geringste Anstrengung, die der Geist zum Verstand der Composition brauchen muß, alle Schönheit, die übrigens in der Ausführung seyn kann, vernichtet.

§. 11.

Von dem Ausdruck.

Wenn alles gesagt werden sollte, was der Ausdruck in den Künsten umfaßt, so würde kaum ein

weitläuftiges Werk dazu hinreichend seyn. Wer sich von dieser wichtigen Materie gründlich unterrichten wollte, könnte alles dasjenige beobachten, was in den Werken des Cicero, Horaz, Seneka, Plinius und Philostratus, besonders aber bey dem scharfsinnigen Quintilian hier und da zerstreut angetroffen wird, noch mehr aber verdiente dasjenige nachgesehen zu werden, was Junius in seinem Traktat über die Mahlerey der Alten, ganz roh zusammengetragen hat. Meine Absicht ist, den Ausdruck blos von der Seite zu betrachten, in sofern er auf die Schönheit Einfluß hat.

Unter Ausdruck verstehe ich die Kunst, durch alle Arten von äusserlichen Merkmahlen die Leidenschaften gehörig an den Tag zu legen. Die Verbindung der Seele mit dem Körper ist von der Beschaffenheit, daß, so wie in dem einen eine Veränderung vorgeht, eine gleiche Veränderung auch in dem andern erfolgt. Da also der Mahler seine Figuren handelnd vorstellt, so muß er in ihren Gesichtszügen und in allem übrigen, diejenige Lage und Bewegungen ausdrücken, welche die Seele, wenn sie sich wirklich in dem Zustande befände, hervorbringen würde. Weil es aber bey diesen Bewegungen immer auf das Mehr oder Wenige ankommt, indem einige heftig, andere leicht, einige edel und andere gemein, und überhaupt auf tausenderley Art möglich sind, so hängt die Auswahl derjenigen, die Schönheit bewirken, gar sehr von dem Geschmack des Mahlers ab, und von seiner Geschicklich-

lichkeit, sie mit der gehörigen Bestimmtheit auszuführen. Er muß diejenigen Linien zu wählen wissen, die die Schönheit nicht vernichten. Wenn die Leidenschaft, die er auszudrücken sucht, sehr gewaltsam ist, und er ein gewöhnliches Modell ganz natürlich copiert, so wird er etwas affektirtes und häßliches liefern, daß die Fiebern der Sinne zu stark bewegt, und anstatt des Vergnügens Verdruß erweckt. Niemals, ja nicht einmal auf einem Augenblick darf er jenen wichtigen Grundsatz, worauf das ganze Geheimniß seiner Kunst beruht, aus den Augen verlieren, nämlich diesen, daß der Gegenstand der Mahlerey in der Befriedigung der Seele und Sinne besteht, und allezeit Vergnügen, niemals aber Verdruß erregen muß.

Wenn ein Künstler bey der Vorstellung des heftigen Schmerzens eine Person vorstellt, mit einem Mund, der einen Zoll weit geöffnet ist, mit verkehrten und verzuckten Augen, mit allen ihren Muskeln und convulsivischen Geberden, so wird er die Natur sehr oft getreu hierinn nachahmen: allein er kann sich von Kunstverständigen keinen Beyfall versprechen, weil er gewiß etwas sehr häßliches geliefert hat, indem es unmöglich ist, die Glieder und Muskeln ohne Nachtheil ihrer schönen Formen so sehr in Bewegung zu setzen. Der Laokoon mit seinen Söhnen ist ein Beyspiel der schmerzhaftesten Lage, die die Menschheit erdulden kann, und diese wußten die Künstler derselben abzuändern und dergestalt auszudrücken, daß man zu gleicher Zeit bey dem Anblick

blick der allerschmerzhaftesten Idee keine Gestikulationen und Verzuckungen gewahr wird, die die Schönheit der Formen vernichten könnten. An dem Vater bemerket man einen Körper, den die schrecklichste Quaal durchdringt, allein eine starke Seele, die über sein Unglück erhaben ist, und gleichsam wie ein Felsen dasteht, der von den Fluthen durchbohret wird. Die Söhne von nicht so festen Bau des Körpers, empfinden den Eindruck des Schmerzens etwas stärker, allein die Theile des Mundes und der Augen, die sich gegen den Vater emporheben, gleichsam als wollten sie ihn um Hülfe rufen, ein Ausdruck der ihrem Alter und Lage sehr angemessen, bezeichnen ihren Zustand sehr deutlich, ohne die Schönheit ihrer Körper zu verunstalten.

Die Gruppe der Niobe ist ein anderes Beyspiel von der edlen Manier, nach welcher die Griechen die gewaltsamsten Lagen sichtbar zu machen wußten, ohne die Gegenstände zu verstellen und häßlicher zu machen. Die Grablegung Christi von Mengs, besonders aber sein sterbender Christus, zwey Gemählde, die der König von Spanien besitzt, sind ebenfalls Muster des erhabensten Ausdrucks in der gewaltsamen Vorstellung. Man muß also die Praktik der Griechen, mit wenigen viel zu leisten, als den Hauptgrundsatz hierinn annehmen.

Die übrigen Bewegungen der Seele, die nicht so sichtbare Wirkungen äussern, sind noch

schwe-

schwerer zu beobachten, weil, um den Grund derselben zu finden, der Mahler ein philosophischer Beobachter von dem Labyrinth des menschlichen Herzens seyn muß, und daß er das Spielwerk, welches jede Leidenschaft in dem Körper hervorbringt, auch anatomisch verstehe. Alles dieses kann ohne großes Talent und ohne vielen Fleiß nicht bewirkt werden. Die Griechen besaßen diese Kunst in einem so hohen Grade, daß sie in ihren Statüen kaum an den Ausdruck gedacht zu haben scheinen, und dennoch sagt jede Statue, was sie sagen soll. Sie stehen in Ruhe, und zeigen ohne die geringste heftige Bewegung ihre ganze Schönheit. Eine sanfte und liebreiche Bewegung des Mundes, der Augen, oder auch die bloße Handlung zeigt ihren Affekt an, und bezaubert des Anschauers Seele und Sinne.

Unter den Neuern, (ich muß es aufrichtig gestehen), hat sich eine Sekte von Mahlern und Dilettanten eingeschlichen, die nur dasjenige für Ausdruck halten, was ins Affektirte und Gezwungene hinausläuft, und mit vielen Umständen sehr wenig Wirkung hervorbringt. Die Trägheit nachzudenken und die Unwissenheit, sind die Quellen dieses verdorbenen Geschmacks. Grobe Bewegungen von einer leidenschaftlichen Person zu bezeichnen, die alle ihre Glieder und Geberden verstellt, oder das Blut, das von einem Verwundeten herabströmt, oder den abscheulichsten Cadaver vorzustellen, alles dieses erfordert sehr wenig Talent und Unterricht; man darf nur Augen haben, um zu sehen. Die Triebfedern

federn der Seele zu entdecken, sie in ihren verborgensten Geheimnissen gleichsam zu überraschen, und alles dieses ohne Abänderung der Schönheit der Form auszudrücken wissen, erfordert weit mehr Aufmerksamkeit und Philosophie. Allein alles dieses ist noch nicht einmal zur Erreichung des Endzwecks hinreichend, man muß auch an das Eigenthümliche, nämlich an den Charakter der Person denken: denn ganz verschieden sind die Leidenschaften eines Helden oder Fürsten, von den Affekten des gemeinen Mannes, und anders geberdet sich eine Gottheit, als ein Sterblicher. Noch mehr, der Ausdruck muß aus der Wahrheit und nicht von der Nachahmung entspringen; denn, so wie Mengs sagt, ists ein grosser Unterschied zwischen einer Person die wirklich in Affekt ist, und zwischen einem Schauspieler, der sie vorstellt. Terenz hat schon so viele Jahrhunderte zuvor eben diesen Unterschied bemerkt, wenn er sagt:

> — — — — — — — Ex animo omnia,
> ut fert natura, facias, an de industria.

Bey den Porträten herrscht noch ein anderer Fehler, der eine gewisse Nation ganz angesteckt hat. Selten begnügt man sich damit, daß man so portrairirt, oder portraitirt wird, wie einen Gott geschaffen hat. Man verlangt eine solche Stellung, die geistreich pflegt genannt zu werden, ohne den Grund davon zu wissen. Die Augen, der Mund, die Bewegungen mit der Hand sollen sich hin und her wenden, nach dem Begriff, den man sich von diesem gelobten Geist fantasiert. Der Körper soll in

in ganz entgegengesetzten Sinn verkürzt, verdrehet und hinterwärts gebogen seyn, so, daß das Gesicht und der ganze Körper die Stellung eines Ballettänzers affektirt. Ueberhaupt, man thut alles mögliche, damit das Portrait lauter Unwahrheiten sage, und sich von dem vorgesetzten Punkt entferne; denn alles, was die natürliche Gestalt und Grundstütze ihrer natürlichen Ruhe verändert, ist häßlich und mißfällt dem Auge.

Wir haben von den Alten kein gutes Porträt, und keine Statuen (ausser denen, bey welchen eine gezwungene Stellung erforderlich ist,) die das Haupt nicht etwas gegen die Brust herab und vorwärts neigen. Es scheint, daß die Alten sich überhaupt dabey einbildeten, daß diese Stellung sehr geschickt sey, ihren Bildern die Gewogenheit des Zuschauers dadurch zu verschaffen, indem sie gleichsam ein Verlangen äussern, als wollten sie sich mit ihm unterreden. Auf diese Art entgiengen sie auch dem verhaßten Verdacht und Anschein von Hochmuth, der durch eine erhabne Stirn und zurückgeworfenen Kopf angedeutet wird. Est odiosa omnis supinitas sagt Quintilian.

Ich mache endlich, um mich nicht tiefer einzulassen, damit den Schluß: daß der Ausdruck sich nicht blos auf die Andeutung der Leidenschaften der Seele in den Gesichtszügen einschränkt. Jedes Glied insbesondere, die Stellung, die Bewegung, das Gewand, der Grund, die Architektur u. s. w. und endlich auch das Licht selbst, die Luft und was nur

nur bey einem Gemählde vorkommt, alles dieses ist des Ausdrucks fähig, und alles muß zur Schönheit etwas beytragen.

§. 12.
Von dem großen, mittelmäßigen und kleinen Styl.

Wenn man in der Mahlerey sagt: ein Styl oder Figur sey groß, so darf man darunter nicht die Größe der Masse verstehen. Eben dieses gilt auch von dem mittelmäßigen und kleinen Styl, indem die Eigenschaften der Mahlerey nicht nach Zollen abgemessen werden. Ein grandioser oder großer Styl, ist, wie Mengs sagt, derjenige, wobey nur die großen Theile ausgesucht, und die mittelmäßigen und kleinen hinweggelassen sind. Eine jede Sache in der Natur ist aus einigen Haupttheilen zusammengesetzt, die sich wieder in andere kleinere zergliedern, und so geht es bis ins Unendliche fort. Die ersten Elemente der Dinge kann unser Auge nicht unterscheiden, und die Mahlerey darf es eben so wenig wagen sie nachzuahmen, noch vielweniger aber sie mit ihren Farben vorzustellen. Ein menschliches Gesicht, zum Beyspiel, besteht aus Stirn, Augenbraunen, Augen, Nase, Wangen, Mund, Kinn und Bart; diese sind die großen Theile desselben; allein ein jeder derselben enthält viele andere kleinere, und diese begreifen wieder andere unendlich kleinere in sich. Wenn der Mahler sich begnügen läßt, die großen Theile, die ich jetzt angeführt habe, wohl auszudrücken, so wird sein Styl groß seyn; wenn er

er aber auch die Theile der zweiten Art abbildet, so ist sein Styl mittelmäßig; und wenn er endlich die äussersten Kleinigkeiten hervorsucht, so fällt auch sein Styl ins Kleine und Lächerliche. Daher kann bey einer riesenmäßigen Figur ein kleiner Styl, und bey einer kleinen Figur ein großer Styl statt haben.

Da die Mahlerey blos das äussere Ansehen der Dinge vorstellt, so wird sie nie ihres Endzwecks verfehlen, so bald sie uns einen leichten und hinlänglich deutlichen Begriff von den Dingen giebt, indem sie mit der möglichsten Evidenz und ohne die Aufmerksamkeit zu ermüden, uns eine Kenntniß von dem vorgestellten Gegenstand verschaft; und daher kommt es, daß der große Styl zugleich schön ist.

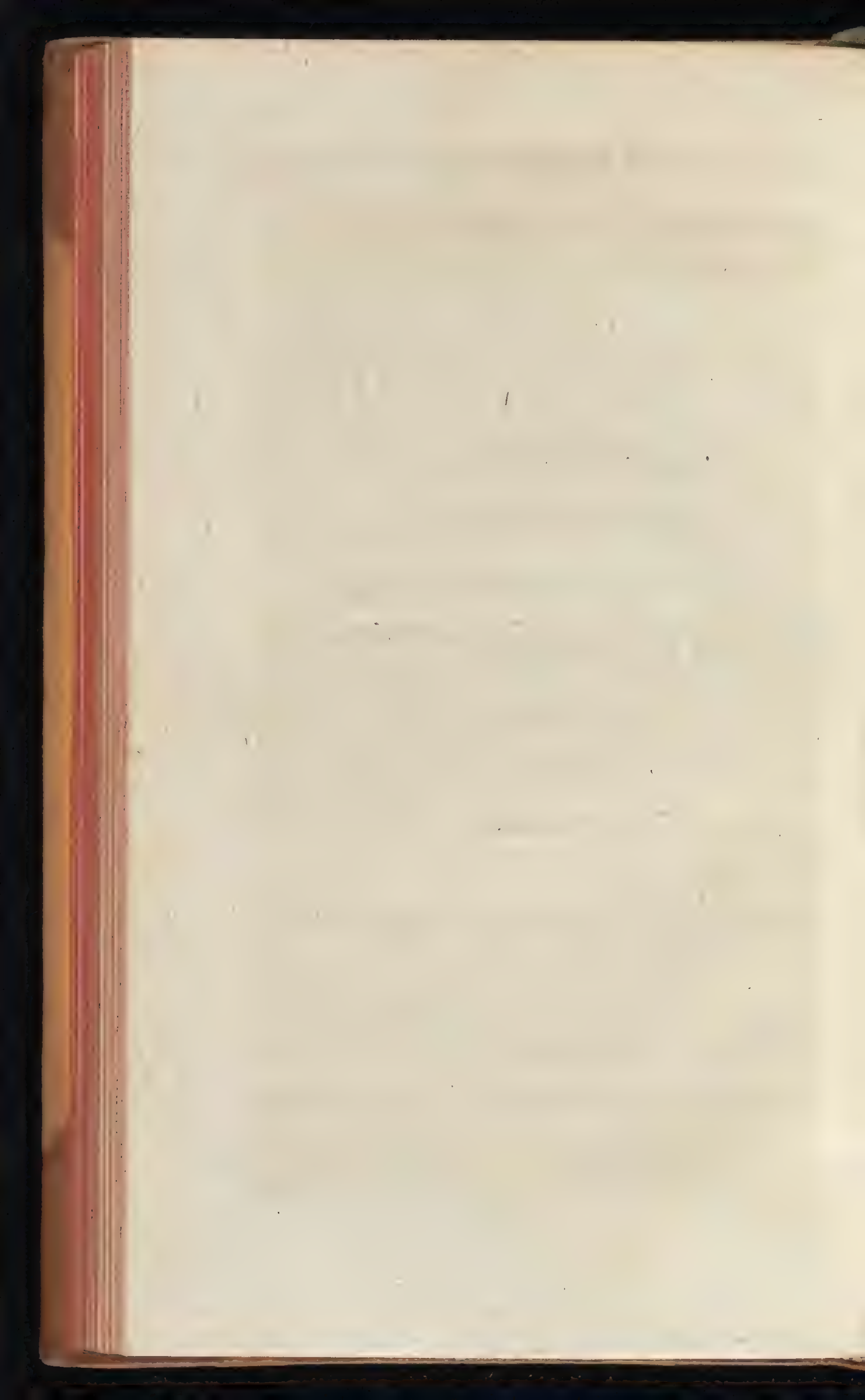
Einige berühmte Mahler haben sich einen falschen Begriff von der Größe gebildet, und haben sie durch irrige Wege gesucht. Michelangelo würde den Geschmack seines Jahrhunderts durch sein Ansehen verderbt haben, wenn Raphael mit seinen richtigern Geschmack sich ihm nicht widersetzt hätte. Jener brachte in seinem langen Leben kein Werk der Bildhauerkunst und Mahlerey, und vielleicht auch der Baukunst zu Stande, mit der Absicht zu gefallen, oder Schönheit zu bilden, die er nicht kannte, sondern blos um nur mit seiner Wissenschaft zu prahlen. In allen seinen Figuren wählte er die gezwungensten Stellungen, oder solche, die ihm zur Auskramung seiner anatomischen Kenntniß der Muskeln und Gebeine am zuträglichsten schienen. Alles dieses zeichnete er auf das stärkste und gewaltsamste, indem er vielleicht zweifelte, ob ihn auch die Zuschauer gut verstehen

stehen würden. Dies hielt er für einen großen Styl, und es war in Wahrheit der kleinste und vielleicht der gröbste und schwerfälligste. Demohngeachtet werden diese Gezwungenheiten an ihm bewundert, und noch heut zu Tage von vielen angebetet, so, daß man seinen Styl einen trotzigen, schrecklichen, ja sogar göttlichen Styl genannt hat. Er mag übrigens seyn wie er will, so ist er doch gewiß niemals weder groß noch schön. Ueberhaupt, aus Ruhmsucht gelehrt zu scheinen, bekümmerte er sich niemals um das Wohlgefällige, noch die Seele mit Schönheit zu befriedigen. Man darf nur sein berühmtes Gericht ansehen, um sich von dem, was ich sage, zu überzeugen, und wie weit die Ausschweifung einer Composition gehen kann. Falconet, der nicht immer falsch urtheilen kann, hat in diesem Fall Recht, wenn er sagt, daß der so berufene Moses mehr einem Galeerensklaven, als einem inspirirten Gesetzgeber ähnlich sieht. Dolce berührt in seinen Gesprächen ebenfalls die Fehler dieses berühmten Meisters, ohne daß er den wahren Grund davon versteht. Allein gegen einen, der von der Vernunft Gebrauch macht, giebt es Tausende, die blindlings behaupten, daß Michelangelo in allem göttlich sey.

Demohngeachtet aber verdienen seine Werke, wegen der Richtigkeit der Zeichnung und um der anatomischen Kenntniß willen, studiert zu werden, jedoch muß man sich allezeit dabey belehren, daß dieses nur Mittel sind, und niemals das Ziel der Mahlerkunst ausmachen.

A. R.

A. R. Mengs
Betrachtungen
über die drey großen Mahler
Raffael, Corregio, Titian
und
über die Alten.





Vorbericht.

Der Titel dieser Betrachtungen könnte vielleicht jemanden auf die Gedanken bringen, daß sie Wiederholungen alles desjenigen wären, was Mengs in seinem Traktat von der Schönheit gesagt hat, indem er sowol dort als hier, zwischen den drey großen Mahlern, Raffael, Corregio und Titian eine Vergleichung anstellt. In der That ist der Gegenstand ein und ebenderselbe; aber der Leser wird ihn so sehr erweitert finden, und so viel neue Wahrheiten und Gelehrsamkeit darinn antreffen, als zu den wichtigen Grundsätzen er-

forderlich ist, so daß er die Zeit mit Durchlesung derselben nicht für verlohren halten wird.

Das Manuscript, aus welchen ich diese Abhandlungen genommen habe, ist ein Labyrinth voller Wiederholungen, worinn noch viele wesentliche Theile fehlen. So sehr ich mich auch Mühe gab, sie zu ordnen und deutlich zu machen, so konnte ich sie doch nicht in eine genaue und bestimmte Methode bringen. Wenn ich den ganzen Zusammenhang hätte verändern wollen, so wäre viel von dem großen Werth, nämlich von dem Original-Styl des Verfassers abgegangen. Daher laß ich ihn in seiner eigenen Sprache reden, damit er, ohngeachtet seiner Wiederholungen, welche sowol für Mahler als für Dilettanten wichtige Punkte betreffen, desto lehrreicher bleibt.

A. R.

A. R. Mengs
Betrachtungen
über die drey großen Mahler
Raffael, Corregio, Titian
und
über die Alten.

Einleitung.

Raffael ist unwidersprechlich der erste unter den drey großen Mahlern, nicht weil er reichhaltiger war als die andern, und mehr vollkommne Theile seiner Kunst inne hatte, sondern weil er die wichtigste Eigenschaft derselben besaß. Da die Mahlerey in der Zeichnung, in dem Licht und Schatten, im Colorit, in der Nachahmung, in der Erfindung und im

Ideal besteht, so ist gewiß, daß Raffael die Zeichnung und Composition in einem hohen Grade, und das Ideal mehr als andere, obgleich nur nothdürftig besaß; denn Corregio ist blos im Licht und Schatten und im Colorit vortreflich; Titian hingegen nur im Colorit, und in der Nachahmung der Natur vorzüglich. Daher kann man von Raffael behaupten, daß er am meisten zu schätzen ist, weil er die nothwendigsten und die edelsten Theile der Kunst inne hat; Corregio besitzt die angenehmsten, und die, welche am meisten bezaubern; Titian hingegen bleibt blos bey dem Nothwendigen stehen, nämlich bey der simplen Nachahmung der Natur.

Erstes Kapitel.

Allgemeine Regeln den Werth der Mahler zu beurtheilen.

I.

Wer das Verdienst eines Künstlers oder eines Gelehrten beurtheilen will, der muß selbst eben diese Kunst oder Wissenschaft gründlich verstehen. Die Mahlerey hat verschiedene Theile, sowol allgemeine als besondere. Einige derselben sind so wesentlich, daß ohne diese keiner den Namen eines Mahlers verdient; andere hingegen machen den Künstler in unsern Augen mehr oder weniger schätzbar oder vorzüglich, und unterscheiden ihn von den mittelmäßigen und schlechten.

Der wesentlichste Theil besteht in der Nachahmung aller derjenigen Dinge, welche wir uns gleich beym ersten Anblick denken und vorstellen können. Der zweite Theil ist das Ideal, nämlich die Vorstellung der Dinge, wovon keine Urbilder vorhanden sind. Daher muß der Mahler sie so vorstellen, wie er sich dieselben blos in seinem Verstand gedacht hat, ohne daß sie ihm jemals sollten in die Sinne gefallen seyn. Die erstere Stufe zu erreichen, nämlich die simple Nachahmung, darf man nur einen richtigen Blick haben, welcher bey dem Kopieren der Gegenstände, welche man siehet

und beobachtet, nicht irre führt. Zum Ideal gehört vielmehr Talent und eine große Einbildungskraft.

Dieser letztere Theil konnte zu Anfang der Mahlerey nicht denjenigen Punkt erreichen, zu welchem er nachher gestiegen ist, und zwar aus dem Grunde, welcher leicht einzusehen ist, daß nämlich hierinn die Vollkommenheit der Kunst besteht, und keine Kunst bey ihrer ersten Entstehung vollkommen seyn kann.

Diese beyden Eigenschaften, welche, so zu sagen zwey Arten der Mahlerey ausmachen, erstrecken sich auch auf die kleinern Theile derselben. Ich will mich durch ein Beyspiel deutlicher erklären. Gesetzt, ein Mahler von der erstern Art, nach welcher er nämlich blos das Nöthigste uns darstellt, soll einen Kopf oder eine Hand nach einer schönen Person machen, so wird er gewiß alle kleine Unvollkommenheiten, welche gewöhnlich in der Natur angetroffen werden, anbringen, er wird unter den Guten nicht das Beste zu wählen wissen, wodurch er ein Werk hervorbringen könnte, welches sich der idealischen Vollkommenheit näherte. Hingegen wird ein Mahler von der höhern Ordnung blos das Schöne aus der Natur hernehmen, und das Unvollkommne und Fehlerhafte bey Seite setzen; auch diejenigen schönen Theile wird er ungebraucht lassen, wenn einer mit dem andern nicht wohl übereinstimmt, so wie z. E. ein fleischiger und starker Kör-

per

per mit einer zarten und magern Hand; eine schöne und fette Brust eines Frauenzimmers mit einem dünnen und zartgebaueten Hals rc. Ein jeder von diesen Theilen kann allerdings an und vor sich selbst betrachtet schön seyn, allein in Verbindung mit einem andern, zu dem er nicht passend ist, bringt er eine üble Wirkung hervor, obgleich in der Natur selbst dergleichen Verbindungen öfters angetroffen werden.

Hieraus mache ich den Schluß, daß der erstere weiter nichts, als ein geschickter Künstler ist; allein der zweite muß ein Philosoph, ein tiefer Forscher der natürlichen Dinge seyn; und so wie man ohne Zurücklegung der erstern Stufe, nicht diese letztere erreichen kann, so erhellet daraus der Vorzug des letztern für den erstern sehr deutlich.

Um also zur Vollkommenheit in der Mahlerey zu gelangen, so muß man zuerst das Auge zu einer großen Richtigkeit gewöhnen, und nachher die Regeln der Kunst bey Vorstellung aller Dinge wohl in Ausübung bringen; dieses ist der Hauptgrund. Erst alsdenn ist es nöthig, das Auge zur Betrachtung des Guten zu gewöhnen, damit man das Schlechtere abzusondern, das Schöne von dem Guten, und das Beste unter dem Schönen zu unterscheiden weiß. Dieses ist der zweite Grundsatz. Die dritte Eigenschaft besteht in dem Vermögen, den Werth der Gründe zu beurtheilen, nach welchen eine Sache schöner als die andere, und warum sie

so und nicht anders ist. Dieses letztere kann man weder ohne ein glückliches Talent und Beurtheilungskraft, noch ohne gewisse Studien erreichen, welche in gewisser Absicht ausser den Grenzen der Mahlerey liegen, oder doch wenigstens aus unsern heutigen Schulen verbannt sind. Denn man sieht, daß diese edle Kunst heut zu tage fast als ein mechanisches Handwerk betrieben wird, und man beständig vorgiebt, sie könne nicht anders als durch anhaltende Uebung erlernt werden, nach Art, wie ein Schuster seinem Lehrjungen Schuhe machen lernt, so will man auch behaupten, daß durch vieles mahlen endlich ein Mahler gebildet werde.

Damit man einsehen lernt, was für ein weites Feld die Mahlerey erfordert, so ermahne ich allezeit diejenigen, welche sich darauf legen, daß sie dieselbe als eine freye Kunst betrachten, welche sowol mit dem Mechanischen als mit der Wissenschaft unzertrennlich verbunden ist. Die große Verschiedenheit des Verdienstes, die man selbst bey den größten Mahlern bemerkt, hängt lediglich von dem mehr oder wenigern Antheil ab, welchen ein jeder an diesen jetzt erwähnten zwey Eigenschaften nimmt, und von dem Grad ihrer Vollkommenheit. Diejenigen, welche mehr das Mechanische als die Wissenschaft in ihrer Gewalt haben, sind sklavische Nachahmer der Natur, wie die holländischen Mahler. Diejenigen hingegen, welche sich auf das Ideale ganz allein einschränken, bringen nichts als unvollendete Skizen, (Entwürfe,) zum Vorschein; sie können nichts ganz

fertig machen, weil ihnen die zur Ausführung nöthigen mechanischen Vortheile fehlen. Ich könnte den Poussin zum Beyspiel und Beweis eines blos idealischen Künstlers anführen, und an dem Raffael die Verbindung des Mechanischen mit dem Wissenschaftlichen zeigen.

Indessen ist der idealische Theil eben so sehr über das Mechanische erhaben, als der Geist edler als der Körper ist. Netscher, Gerard Dow, und Mieris, haben die Nachahmung so weit getrieben, daß sie nicht weiter gehen kann. Raffael trieb das Ideal nicht soweit als Poussin, allein, den Theil, welchen er in seiner Gewalt hatte, wußte er besser mit der Nachahmung zu verbinden. In der Nachahmung war Gerard Dow größer als Raffael; allein dieser vereinigte sie besser mit dem Ideal, das heißt, er veredelte sie mehr; daher hat er im Ganzen betrachtet, diese beyden berühmten Männer in den zwey wichtigsten Theilen übertroffen.

Nach diesen Grundsätzen kann man das Verdienst der Mahler leicht beurtheilen, denn wenn man zwischen zweien änlichen, die Nachahmung des einen und das Ideal des andern in Erwägung nimmt, so ist es billig, daß man dem letztern für den erstern den Vorzug einräumen muß; und wenn ein dritter beyde Eigenschaften zusammen vereiniget, so ist er destomehr zu schätzen, als ein solcher, der das wahre Ziel erreicht hat.

Ich habe gesagt, daß ein Mahler, welcher ganz und gar ideal ist, weiter nichts als Skizen ohne Ausführung hervorbringen wird; jetzt setze ich noch dieses hinzu, daß wenn es jemals einen solchen Mahler gegeben hätte, so würde er wenig zu schätzen seyn; er würde ein Mahler der Träumereyen seyn. Wenn ich aber gesagt, Poussin habe Entwürfe gemacht, so will ich darunter dieses verstanden wissen, daß er im Ideal zu weit gegangen ist, und es sogar auf die Gestalt der Hände und Füße ausgedehnt hat, und daß er von dem Ideal hingerissen diese Theile unausgeführt und ohne der natürlichen Vollkommenheit näher zu bringen, liegen ließ. Allein die Nachahmung war ihm doch nicht ganz unbekannt, und daher ist er auch einer der verdienstvollesten Mahler.

II.

Allgemeine Bemerkungen über Raffael und seinen Geschmack.

Ich habe schon angeführt, daß der erste und beste Mahler seit Wiederherstellung der schönen Künste, Raffael gewesen ist, weil vor ihm keiner diese Theile der Kunst weder so sehr noch so gut in seiner Gewalt gehabt hat, und nach ihm kein einziger gewesen ist, der ihm gleichkommt. Jetzt aber will ich die Mittel an die Hand geben, wodurch er zu einer solchen Größe gelangt ist, und was für einen Weg man einschlagen muß, um ihn nachzuahmen und zu erreichen.

Raffael war zu Urbino 1483 von einem Vater gebohren, der auch ein Mahler war. Schon hierinn war er glücklich, weil ein Vater seinen Kindern die Kunst natürlicher Weise mit mehrerer Liebe und Sorgfalt lehrt, als Fremden; daher wurde Raffael in seiner Kunst gewiß mit der größten Sorgfalt unterrichtet. Als er zur Welt kam, herrschte kein anderer Grundsatz in der Mahlerey, als die Nachahmung, und wer am meisten nachahmte, war der beste Mahler. Da nun diese Eigenschaft ohne großen Fleiß, und ohne einen richtigen Blick nicht erlangt werden kann, so erlernte Raffael die erste Grundlage durch diesen guten Grundsatz, welcher für einem jeden, er mag ein gutes oder mittelmässiges Genie seyn, höchst nöthig ist; weil das letztere wenigstens so weit dadurch gebracht wird, daß es nachahmen lernt, dem erstern aber dadurch der Weg gebahnt wird, weiter zu gehen.

Es kostete dem Raffael bey dieser Erlernung wenig Mühe, theils weil er ein sehr fähiger Kopf war, theils weil ein jeder Theil für sich allein leichter zu erlernen ist, und besonders die Nachahmung, welche unter allen Theilen am meisten in die Sinne fällt. Sein Vater Johann Sanzio brachte ihn bey Peter Perugino in die Lehre, um von diesem das Praktische in der Kunst zu lernen, weil bey ihm aus Mangel beträchtlicher Werke, keine Gelegenheit war, sich zu üben. Der Schüler kam in kurzer Zeit seinem Lehrmeister gleich, weil seine ganze Stärke in der Nachahmung der Natur bestand, welche

che Raffael schon von seinem Vater erlernt hatte. Er erlernte also von Perugino weiter nichts, als das Praktische in der Fresko, Oehl, und Wassermahlerey, und alles dieses muste ihm gewiß sehr wenig Mühe kosten.

Von da gieng er nach Florenz, und das erste was er studierte, waren die Werke des Masaccio in der Carmeliter Kirche. Hier erwarb er sich auch etwas Geschmack an dem Antiken, und legte den Styl in den abgeschnittenen und kurzen Falten seines Lehrmeisters ab. Dennoch konnte er den kleinen Geschmack, der ihm in der Jugend beygebracht worden war, nicht ganz ablegen, ob er gleich schon etwas reiner geworden war.

Wegen des Absterbens seines Vaters mußte er nach Urbin gehen, und als er daselbst von den Cartonen des Michelangelo und Leonardo da Vinci, welche zu Freskomahlereyen bestimmt waren, reden hörte, kehrte er nach Florenz zurück. Als er sie gesehen hatte, besonders aber die Zeichnungen des Michelangelo, so machte er es wie die Bienen, welche das Honig auch aus bittern Blumen saugen, denn man kann sagen, daß Buonarotti ein allzuheftiges Hülfsmittel für Raffael war. Sein Styl war ihm demohngeacht sehr dienlich, um seinen eingeschränkten und kleinen Geschmack zu verbessern, und seine schlechte Manier abzulegen; und da seine große Richtigkeit im Blick, welche er schon als Kind erlernt hatte, ihn zum Herren seiner Reis-

feder

feder machte, um alles was er wollte, mit Leichtigkeit auszuführen, auch nicht der Gefahr ausgesetzt war, mit der Hand einen Fehlstrich zu machen, wie es uns übrigen in diesem Jahrhundert, in welchem man die dreisten und schnellen Züge beym Zeichnen hochschätzt, zu gehen pflegt; vermöge dieser Wahrheit und Genauigkeit sage ich, fiel es ihm leicht, den Styl zu verbessern und den Geschmack jener Künstler nachzuahmen.

Die Freundschaft, welche er nachher mit Bartholomäus von S. Marco stiftete, kam ihm noch besser zustatten, um von ihm so mahlen zu lernen, wie Michelangelo zeichnete. Indessen konnte er sich doch nicht entschließen ihn auf das genaueste nachzuahmen, weil die Wahrheit bey ihm viel zu wichtig war, als daß er sie ganz hätte vernachläßigen sollen. Er benutzte den andern insofern genug, daß er seinen Geschmack sehr erweiterte, mit Farben mahlte, welche viel stärker impastirt wurden, und größere Massen von Licht und Schatten anbrachte, als er bisher gethan hatte. Er verließ die kleinen Pinselstriche, verbannte das Graue aus seinen Tinten, und durchschnitt die Gestalt des Nackenden nicht mehr mit den Falten des Gewandes. In seiner Draperie beobachtete er eben das Licht und Schatten, welches bey nackenden Figuren statt haben muß, und zergliederte die Falten nicht mehr durch kleine schwarze Striche. Ueberhaupt, er bemühte sich, alles das was Bartholomäus und Masacci Gutes erfunden hatten, in Ausübung zu bringen.

Als

Als er nach Urbin wieder zurückgekehrt war, zeigte er sogleich seinen Fortgang in der Kunst, und seinen neuen Geschmack in einem Gemählde der Grablegung Christi, welches er in einer Capelle mahlte. Daher wurde er von seinem Onkel Bramante ersucht, nach Rom zu reisen, wo ihm die Mahlereyen in den neuen Zimmern zu Borgia und der Segnatura aufgetragen wurden. Er fing daselbst wie die Schriftsteller sagen, mit vier runden Gemählden der gewölbten Decke an, in welchen er, wie man wohl bemerkt, noch viel von der Manier des Bartholomäus beybehielt. Demohngeachtet erhielten sie solchen Beyfall, daß der Pabst Befehl ertheilte, die Gemählde der übrigen Künstler, welche auf der Mauer gemahlt waren, wegzuschaffen, indem sie zur Seite des Raffaels unerträglich wären.

Er fieng hierauf eine von den Seitenwänden zu mahlen an, auf welchen er die Zusammenkunft der Kirchenväter vorstellte, oder wie man es gemeiniglich zu nennen pflegt, das Gemählde der Theologie. In der Höhe des Gemähldes sieht man die Dreyfaltigkeit, die mit Patriarchen, Engeln und andern Heiligen umgeben ist. Wenn man jeden Theil an und vor sich selbst betrachtet, so ist dieses das bewunderungswürdigste Gemählde; allein man wird sehr gut gewahr, daß Raffael wegen des großen Feldes, das er bearbeiten mußte, und wegen der mühseligen Aufmerksamkeit, die es erforderte, in Verlegenheit gewesen ist; indem er durch den brennen-

nenden Eifer beseelt, es recht gut zu machen, in gewisse Fehler verfiel, welches auch den größten Genies zu begegnen pflegt, wenn sie den Vorsatz haben etwas ausserordentliches zu machen. Der Geschmack des Zeitalters, worinn er lebte, und die wenige Erfahrung nach seinem Alter, indem er nicht älter als fünf und zwanzig Jahr seyn konnte, brachte die Ideen des Perugino bey ihm in frisches Andenken; folglich machte er Strahlen auf einem erhabnen Goldgrund, und brachte darauf Engel und Cherubinen mit andern ähnlichen Ausschweifungen an. Man könnte den Raffael damit, daß es noch heut zu Tage zu geschehen pflege, ganz und gar entschuldigen, indem es noch solche Dilettanten giebt, welche nur dasjenige mit ihren Beyfall beehren, was durch das Beyspiel eines berühmten Mahlers den Ruf vor sich hat. Daher ist es wahrscheinlich, daß die Anhänger des Perugin dieses Gemählde nicht würden gelobt haben, wenn sie nicht das viele Gold darauf gesehen hätten. Allein jedermann siehet, daß dieses keine gute Entschuldigung ist, ich will mich also nur dabey aufhalten, um zu zeigen, welchen Weg Raffael eingeschlagen ist, und worauf er seine Größe in der Kunst erreicht hat.

Alle Parthien dieses angeführten Gemähldes sind mit der grösten Aufmerksamkeit ausgeführt, und man siehet, daß er mit der rechten Seite anfieng, und bey der gegenüberstehenden aufhörte. Die Parthien, welche auf dieser ersten Wand sind, erscheinen trocken, dennoch aber sind sie mit Fleiß gemahlt,

und

und mit Farben wohl impastirt. Fast nichts ist daran retouchirt, und man erkennt darinn den Geschmack des Bartholomäus sehr deutlich. Auf diese Art ist unter andern die Figur des Bramantes, der etwas in einem Buche zeigt. Man siehet, daß alle Theile nach der Natur gemahlt sind, nämlich nach Zeichnungen kopirt, welche er nach der Natur gemacht hatte. Allein, je weiter er in der Arbeit fortgieng, destomehr wird der stufenweise Fortgang seines guten Styls kenntlich, und man bemerkt, daß wenn er alle Furchtsamkeit bey Seite setzte, er auch mit mehrerer Freyheit arbeitete.

Auf der gegenüberstehenden Seite über der Thür, sieht man an der Figur, die sich aufgelehnt hat, seinen wahren und schönsten Geschmack; die, welche hinterwärts etwas zeigt, ist von eben der Schönheit. Alles was in der Höhe des Gemähldes sich befindet, ist mit vieler Sorgfalt ausgeführt und gut colorirt, allein man sieht deutlich, daß diese sorgfältige Manier, und die große Nachahmung der Natur bey ihm noch die Stelle des schönen Ideals vertrat.

In allen Mahlereyen, welche er in diesen Zimmern verfertigte, sieht man ebendenselben Weg. Die ersten Sachen sind von einem furchtsamen Pinsel, aber doch sehr ausgearbeitet. Man bemerkt aber darinn weder den Styl, noch die Grundsätze eines Mannes, der seiner Kunst völlig gewachsen ist, weil die Umrisse ganz und gar von einem unbestimmten Cha-

Charakter sind, und es scheint, daß er bey dem Aus- und Einbiegen der Linien zu zaghaft gewesen sey. Die Falten sind gut gemacht; die Augen sind groß und schön, aber mit einer gewissen Furchtsamkeit bezeichnet; alles erscheint in der Nähe viel schöner, als von Ferne.

Im Gegentheil scheinen die Werke in seinem letzten Geschmack mit mehrerer Leichtigkeit gemacht zu seyn. Man bemerkt zwar darinn einige Züge von seiner ersten Manier, allein diese sind solche, welche von dem fest aufgelegten Umriß des Cartons zurückgeblieben sind. Das Gewand ist weniger ausgeführt, allein es hat von der Ferne mehr Wirkung, weil er einsah, daß die wenige Haltung, die er ihnen vorher gab, denen die es von weiten betrachten wollen, unkenntlich machte. Er näherte sich mehr dem Medium zwischen Licht und Schatten; die Farben an den Umrissen machte er mit mehrerer Dreistigkeit in einander fliessend; er legte die Furchtsamkeit bey dem Aus- und Einbiegen ab, als einen Fehler, welcher verursachte, daß er trocken schien; hierzu kam noch dieses, daß, weil die kleinern Parthien sich zuerst in der Entfernung und durch die dazwischenkommende Luft verlieren, es nöthig war, diese bey großen Werken zu vergrössern. Er ließ alles unnütze hinweg, und lernte das mehr oder weniger Wesentliche von einander unterscheiden. Er beobachtete, daß die Knochen sich mehr zeigen müssen, als die kleinen Falten des Fleisches; daß die Sehnen der Muskeln sichtbarer seyn müssen, als das Fleisch; daß

die wirkenden Muskeln mehr Aufmerksamkeit verdienen, als die, welche in Ruhe sind; daß die Stärke in der Draperie nicht in einer jeden Falte an und vor sich selbst betrachtet, besteht, sondern daß diejenigen Falten, worauf in der Mitte ein helles Licht fällt, nicht durch einen Schatten unterbrochen, noch so bestimmt als diejenigen angedeutet werden müssen, welche in den Gelenken fallen; daß man überhaupt an ihnen den Widerschein des Lichts, wie bey einer Weintraube bemerken muß, bey welcher die Beeren, welche dem Licht am meisten ausgesetzt sind, dergestalt reflektiren, daß sie gleichsam die dunkeln dem Auge verschwindend machen.

Wer alle diese jetzt angeführten Regeln und Vernunftschlüsse in der vollkommensten Ausführung einsehen will, darf nur das Gemählde von der Schule zu Athen mit Aufmerksamkeit untersuchen, in welchem Raffael mit der größten Einsicht alles dieses in Ausübung gebracht hat.

Bisher hatte Raffael kein anderes Muster der Nachahmung sich vorgesetzt, als den Michelangelo, und hierzu wurde er durch das ausserordentliche Ansehen dieses Künstlers und durch die übertriebnen Lobsprüche, womit er von allen überhäuft wurde, gereizt. Dadurch wurde Raffael aufgehalten, sich einen andern bessern Styl zu bilden, und er verschwendete daher seine kostbare Zeit vergebens. Da er aber zum Glück ein Originalgenie von der Natur erhalten hatte, so war es ihm unmöglich ein bloßer Nachahmer

mer zu verbleiben. Dasjenige, was für einen natürlich, wird für einem andern gekünstelt und gezwungen, und in der Kopie fehlt allezeit dasjenige Feuer und die Freyheit, welche dem Original eigen ist. Daher verlohr Raffael einen guten Theil von seinem eigenen Verdienst, indem er die Helden aus der Florentinischen Schule nachahmen wollte. Der Rath seiner Freunde, welche nicht mehr zugeben wollten, daß Raffael ein Kopist seyn sollte, besonders aber auch sein eignes Genie und Verstand, erweckten ihn aus diesem Schlummer, während dessen seine Ehre gelitten hatte, weil das Publikum bey den Gemählden der Feuersbrunst in Borgo und bey der Niederlage der Saracenen, in welchen er allen Fleiß angewandt hatte, sich dem Styl des Buonarotti zu nähern, ihn dennoch für einen Nachahmer hielt, der seinem Muster weit nachstehen müsse.

Er erwachte nachher desto muthiger und lebhafter, und so wie einer, welcher nach einer sanften Ruhe an seine Arbeit geht, übernahm er das Gemählde der Transfiguration, welches der Cardinal, ein Neveu des Pabsts, dem König von Frankreich schenken wollte. Er verfertigte es mit desto größern Fleiß, als er erfuhr, daß Michelangelo ihm den Sebastian del Piombo mit einem andern Gemählde entgegensetzen wollte, wozu Michelangelo selbst die Zeichnung machte. Raffael freute sich sehr darüber und sagte, daß Buonarotti ihm dadurch einen großen Gefallen erzeige, indem er ihn für wür-

dig halte, nicht mit dem Sebastiano, sondern mit ihm selbst einen Wettstreit einzugehen.

In diesem Gemählde ist Raffael nicht mehr der freye und dreiste Mahler, wie man ihn in den Freskomahlereyen des Vatikans sieht; er setzt sich nicht der geringsten Gefahr aus; er benimmt der Wahrheit nichts und setzt derselben nichts hinzu; aber das Schöne wählte er davon; kurz, er zeigt eine neue Stufe der Vollkommenheit, und öffnet uns den rechten Weg zur Kunst.

Bey dem Raffael ganz allein, sind drey Style der Mahlerey anzutreffen. In seinen ersten Werken ist er gleichsam als Erfinder der Kunst anzusehen, und folglich ein bloßer Nachahmer der Natur, ohne sie mit ihrer wahren Grazie vorzustellen. In seinen zweiten Werken, welche sich im Vatikan finden, und besonders bey der Schule zu Athen, verband er das Mechanische der Kunst und die Nachahmung der Wahrheit mit den Regeln der Schönheit. Er drückte alles mit Nachdruck und Dreistigkeit aus, und es war ihm alles auszuführen möglich, was sein Genie ihm darbot.

Durch die Eigenliebe und Lobeserhebungen welche er einerndtete, wurde er nachher auf einige Zeit eingeschläfert. Da er keinen einzigen Nebenbuhler zur Seite hatte, so überließ er gleichsam alle Arbeiten seinen Schülern. Endlich wurde sein feuriges Genie gewahr, daß er weiter gehen müsse, und

da

da dieses auf dem einmal betretenen Wege nicht möglich war, so erwählte er einen andern, der viel sicherer ist, nämlich er suchte eine Natur auf, die viel vollkommner war, als diejenige, welche er bis jeßt befolgt hatte. Er suchte mehr Abwechselung in den Gewändern, mehr Schönheit in den Köpfen, und bemühte sich einen edlern Styl zu erlangen. Er machte sein Licht und Schatten vollkommner, indem er größere Massen annahm, und ob er gleich ein großer Mahler war, so entschloß er sich doch von neuen ein Schüler der Vollkommenheit zu werden. Sein Gemählde von der Transfiguration ist ein klarer Beweis, daß er einen größern Begriff von dem wahren Schönen erlangt hatte, weil dieses Werk allerdings mehr Schönheiten enthält, als alle seine vorhergehenden Werke. Der Ausdruck darinn ist viel edler und mit mehrerm Geschmack, das Licht und Schatten ist vorzüglicher, die Haltung ist viel besser angebracht, und endlich ist auch der Pinsel viel feiner und bewunderungswürdiger, weil man bey den Umrissen nicht das geringste von einer Linie gewahr wird, wie in seinen erstern Werken.

Zweites Kapitel.

Von den Theilen der Mahlerey und von dem Werth und Fehlern des Raffaels.

I.

Von der Zeichnung.

Raffael machte den Anfang zwar mit einer trocknen und sclavischen, aber doch ziemlich correkten Zeichnung. Nachher erlernte er einen viel größern, aber doch niemals so vollkommnen und ausgeführten Styl, wie man bey den Antiken von der ersten Ordnung antrift, weil er im Ganzen genommen nicht die Kenntniß der wahren Schönheit hatte, welche die Griechen besaßen. In den Charakteren der Philosophen, der Apostel, und der übrigen Figuren dieser Art, war er vortreflich. Seine Frauen aber sind nicht reizend genug, weil er ihnen einen zu sehr erhaben gekrümmten Umriß gab. Dieses machte ihn gewissermaaßen gemein, und verschaffte seinen Figuren ein grobes Ansehen, ja, wenn er diesen Fehler vermeiden wollte, so verfiel er in einen noch schlimmern, nämlich in das Harte. Er kannte die Idealschönheit nicht, und daher war er in den Figuren der Apostel und der Philosophen vortreflicher, als in den göttlichen: man kann nur dieses von ihm sagen, daß seine Zeichnung alle die Umrisse enthält, die sich in der Natur finden, und die er in allen seinen Arbeiten nachahmte. Er studierte das Antike, beson-

besonders in den Basreliefs, und erlangte dadurch mehr einen römischen als griechischen Geschmack. In seinen Werken wird man die kleinsten Gänge, die sich um den Bogen des Titus und Constantins krümmen, wie auch die Basreliefs des Trajanischen Bogens gewahr. Aus diesen nahm er das System, die Gelenke und Knochen vorzüglich anzudeuten, und sich einen simplen und leichten Contour des Fleisches anzugewöhnen. Diese jetzt angeführten Basreliefs sind nicht von dem besten Geschmack des Alterthums, ob sie gleich in Ansehung der Symmetrie und der Verhältnisse der Glieder untereinander vortreflich sind. Durch dieses Studieren verstand Raffael besser, als irgend ein anderer Mahler das Eigenthümliche der Charaktere, und das Verhältniß der Glieder. Er gab seinen Figuren nur die Proportion von sechs Köpfen, und sie scheinen eben so schön, als wenn sie acht Kopfslängen hätten, welches einzig und allein von einem guten Grundsatz in der Proportion abhängt. Jedoch sind überhauptgenommen seine Figuren so schön nicht, als die Statuen der Griechen, auch seine Gelenke sind nicht so sanft, als an dem Laokoon, Apollo und Fechter.

Das Studium der Antiken ist auch an dem Raffael zu erkennen, denn so bald ihm dieses fehlte, so fehlte ihm auch die Nachahmung, wie man dieses an den Händen bemerkt, welche er aus Mangel antiker Muster nicht schön bildete, indem die Statuen, an welchen die Hände sich erhalten haben, sehr selten sind. Noch weniger glücklich war er bey den

den Händen der Kinder und Frauen, weil die Natur sehr wenig schöne darbietet, und er verfiel daher meistens in den Fehler, daß er sie entweder zu dick oder zu mager vorstellte. Ich stelle mir vor, daß dieser große Mann sich gleichsam beständig in Nachzeichnung erwachsener Menschen eine Fertigkeit erworben habe, weil er den Kindern niemals die gehörige Weichheit (morbidezza) und das zarte Milchfleisch, welches ihrer Natur eigen ist, zu geben wuste. Die Kinder, welche er nach den Antiken mahlte, machte er eben so ernsthaft und aufmerksam, wie man dieses bey den Antiken bemerkt, und wenn er welche nach Modellen arbeitete, so sieht man, daß er nur den Kopf davon nahm, ohne ihn im geringsten zu veredeln. Denn ohnstreitig bediente er sich der Kinder armer und schlechter Leute zum Muster, wie das Kind der Maria della Seggiola beweist, welches gewiß nach der Natur kopiert ist. Obgleich ihre Physiognomie sehr lebhaft ist, so fehlt doch noch soviel von dem Adel und Schönheit, als daß man sie mit den schönsten Kindern des Titian in Vergleichung setzen könnte. Er hat auch lange nicht den großen und edlen Styl, welchen die Künstler der vorhin angeführten Statuen erreicht haben, weil er in der Einbildung stand, er könne nichts wichtigeres liefern, als in dem Geschmack des Michelangelo, der zwar sich allezeit bemühete groß zu seyn, aber beständig in das Grobe verfiel, und wenn er durch eine erhabene Linie ausser den Grenzen des Natürlichen gieng, so verlohr er den Weg, geschickt wieder einzulenken. Da also der junge Raffael sich

diese falsche Idee von Größe in Kopf gesetzt hatte, so behielt er sie auch zeitlebens bey, und verfiel daher nothwendig ins Uebertriebne. Aus diesem Grunde müssen auch die Werke des Michelangelo den Werken der Antiken von guten Geschmack allezeit nachstehen, denn diese wusten eine starke und muskulöse Figur so vorzustellen, daß sie niemals ins Schwerfällige ausartete. Man sieht davon das Beyspiel an dem Herkules des Glicon, der, ohnerachtet seiner großen Stärke und majestätischen Gestalt, sehr wohl von sich blicken läßt, daß seine Person so leicht wie ein Hirsch, und im Stande ist, einen Nemeischen Löwen zu erwürgen, oder die Welt auf seinen Schultern zu tragen. Michelangelo konnte mit seinem Styl dergleichen Dinge nicht vorstellen, weil seine Gelenke und Einbiegungen wenig gewählt sind, und nur für diejenige Stellung gemacht zu seyn scheinen, worauf er sie anwendete. Seine Fleischtheile sind mit runden Formen überladen, seine Muskeln sind sehr groß, und der Gestalt nach beständig einerley, und hierdurch wird die Bewegung der Figur wenig sichtbar. Endlich findet man in seinen Werken keine Muskeln in Ruhe, als den größten Fehler, den man sich nur denken kann. Er verstand zwar die Lage einer jeden Muskel sehr gut, aber er gab ihnen nicht ihre wahre Gestalt. Noch weniger kannte er die Natur der Sehnen, denn er machte sie alle gleich, und von einem Ende bis zum andern fleischig, die Knochen aber zu rund. Raffael nahm von allen diesen Fehlern etwas an, ohne jedoch so vollkommen wie Mi-

chelangelo in die Theorie der Muskeln einzudringen. Hieraus mache ich den Schluß, daß man den Raffael in den Charakteren, welche ihm eigen sind, nämlich in den alten, und nervösen Constitutionen studieren muß, weil er bey der Vorstellung zartgebaueter Körper hart, und bey den allzu starken ein übertriebner Kopist des Michelangelo ist.

Raffael bildete und drückte die menschlichen Gestalten bewunderungswürdig aus, und ich glaube, daß wenn er in den blühendsten Zeiten Griechenlands gelebt hätte, wo er so viele Schönheiten sehen konnte, so hätte er gewiß die höchste Stufe erreicht, und wäre den berühmtesten Männern des Alterthums gleich gekommen. Er wuste nicht was Ideal war, wie er selbst in einem Brief an den Graf Balthasar Castiglione gesteht, als er in dem Pallast Agostino Ghigi, (jetzt la Farnesina genannt) die Galathea mahlte. In eben diesem Brief sagt er, er wäre gezwungen, sich die Schönheit die er mahlen wollte, einzubilden, und daher müste er befürchten, daß sie nicht sehr schön ausfallen werde, weil zu einer Schönheit auch das schönste Muster erfordert wird. Hieraus erhellet zugleich, daß er die antiken Statuen sich nicht zu Nutze zu machen wuste, weil er alles Schöne in der Natur aufsuchte, und sich auf sein gutes Talent verließ, daß er es finden würde. Auch hieraus kann man den Schluß machen, daß Raffael das Antike wenig nachahmte, und wenn man ja die Nachahmung desselben behaupten will, so muß man doch dieses zugeben, daß er nur das

Mittel-

Mittelmäßige, und nicht den höchsten Geschmack nachahmte. Nur in den allgemeinen Grundsätzen, und in demjenigen Theil, den man die Praktik oder die Manier nennen kann, befolgte er die Antiken, nicht aber in ihrer Schönheit und Vollkommenheit. Er suchte in der Natur dasjenige Schöne auf, was er bey den Antiken von zweytem Range angetroffen hatte, und nach diesem Grundsatz bildete er seinen Geschmack. In allen denjenigen natürlichen Dingen also, die er bey den Antiken fand, war er vortreflich, und in denen, die er bey den Alten nicht antraf, war seine Einbildungskraft nicht hinreichend.

Dasjenige, was ich bisher gesagt habe, bezieht sich blos auf die Form, und nicht auf die Erfindung noch Ausdruck, wovon ich nachher reden werde.

II.

Von dem Licht und Schatten des Raffael.

Wo, und wie man das Licht und Schatten anbringen müsse, dieses verstand Raffael sehr gut; allein das Ideale darinn kannte er nicht, sondern er hatte diesen Theil der Kunst in soweit in seiner Gewalt, als er zur Nachahmung hinlänglich ist. Einen gewissen Anschein von Ideal bemerkt man in allen seinen Werken, allein man sieht, daß es nicht die Wirkung einer festgesetzten Methode, sondern vielmehr etwas Zufälliges ist, und in der Lebhaftigkeit seines natürlichen Geschmacks gegründet ist. Das

System,

System, welches Raffael in seinen Gemählden beobachtete, bestand darinn, daß er seine Gegenstände aus der Geschichte, und seine Gründe dadurch in die Augen fallend machen wollte, wenn er alle Figuren gleichsam weiß bekleidete. Dieses zum vorausgesetzt, hat er auch seine ersten Lichter so vertheilt, und an den Ort gebracht, wo sie seiner Meinung nach seyn müssen, und von da aus ließ er sie stufenweise abnehmen, bis in die weiteste Entfernung; man sieht also auf dem Vordergrund seiner Gemählde viel weisses oder gelbes Gewand. Ich glaube, daß dieser Grundsatz, auf dem Vordergrund der Gemählde viele lichte Farben zu gebrauchen, dem Raffael und der Florentinischen Schule eigen seyn muß, weil die Lombarden und andere gute Coloristen an dieser Stelle allezeit reine Farben, nämlich roth, gelb und blau brauchten; diese ziehen auch die Augen mehr an sich als die weislichten, indem das Weiße den Farben allezeit etwas Luftartiges mittheilt, und ihre Lebhaftigkeit dadurch vermindert. Ausserdem hatte Raffael noch einen fehlerhaftern Grundsatz an sich, daß er auf der Stelle, wo das Gewand seiner Natur nach von reiner Farbe seyn sollte, ein gleiches helles Licht ausbreitete, besonders verfiel er in diesen Fehler, wenn er ein blaues Gewand machte, wie man an dem Apostel, welcher auf dem Vordergrund der Transsiguration sitzt, bemerkt, dessen Lichter ganz weiß sind, welches doch nach den starken Schatten und Mezzetinten, die er ihm gab, nicht seyn konnte. Dieses heißt die Farben in den lichten Stellen bis zum höchsten Weiß erhöhen, und in den schattigten bis zum

zum tiefsten Schwarz versinken lassen. Eben diese Regel beobachtete er auch bey den dunkeln Stellen; den stärksten Nachdruck setzte er vorne an, und so gieng er stufenweise bis zu den lichtern über. Diese Methode war besonders nach seinem Geschmack, weil sie die Gegenstände erhabner macht, und mehr hervorbringt, als durch irgend ein anderes Mittel, indem die Parthien, welche vorwärts sind, den stärksten Schatten haben. Allein dieses ist wider das Eigenthümliche der Natur, und der Wahrheit nicht gemäß. Denn ein weißes Gewand kann man niemals so dunkel machen, als es Raffael machte, welcher um diese Regel in Ausübung zu bringen, zugleich die Widerscheine, welche doch so viel zur Klarheit und Grazie beytragen, verabsäumen muste.

Dieser jetzt erwähnte Gebrauch des Raffaels ist bey einem kleinen Gemählde ehe zu entschuldigen, als bey einem großen, weil in dem erstern das Licht und Schatten nicht so abwechselnd seyn kann, indem die Massen, welche die Gründe und Figuren hervorstechend und zurückweichend machen, kleiner seyn müssen; und aus eben dem Grunde konnte er wenig Haltung anbringen, weil, wenn er sich derselben stark bedient hätte, so wär er nach seiner Gewohnheit genöthiget gewesen, die Figuren auf dem zweiten Grunde ohne Schatten und Licht zu machen, und mithin hätten sie keinen Nachdruck und Effekt gehabt.

Ich

Ich will hiermit keinesweges behaupten, daß Raffael die Wirkungen des Helldunkeln ganz und gar nicht verstanden habe, ich sage nur so viel, daß seine Art und Weise zu zeichnen, und alle Figuren, welche ihm sein fruchtbares Genie einflößte, vermittelst des Schwarzen und Weissen hervorstechend zu machen, ihn auf diesen Theil der Mahlerey weniger aufmerksam, und ihn mehr auf die Zeichnung bedacht machte. Daher sieht man auch nicht zwey ganz gut colorirte Gemählde von seiner Hand, und wenn man bisweilen von ohngefähr ein schönes Helldunkel in seinen Werken bemerkt, so kommt dieses, wie ich schon gesagt habe, von der Nachahmung der Natur her.

Allem Anschein nach bildete Raffael seine Gedanken, ehe er sie mahlte, in Wachs, um die Wirkungen zu sehen, die sie machten, und ich glaube, daß das schöne Zufällige in dem Gemählde des Heliodorus, und die Masse von Licht und Schatten in der Transfiguration, von den Wirkungen herrühret, welche er nach seinen Wachsmodellen kopierte. Ich glaube auch eben dieses in der Schule von Athen und der Theologie zu bemerken, wo man siehet, daß in dem Theil, wo die Modelle ihrer Natur nach Massen von Schatten hervorbringen musten, auch ein gutes Helldunkel angetroffen wird. In den Figuren, welche dem Licht entgegengesetzt sind, und wo die Modelle ihm gar kein zufälliges Licht und Schatten zeigten, wuste er es auch nicht anzubringen. Man nennt aber in der Mahlerey alle diejenigen

jenigen Schatten zufällig, welche nicht zur Rundirung noch zur Abstufung gehören, und welche in dem freyen Willen des Mahlers stehen, ob er sie machen will oder nicht. Es pflegt dieses gemeiniglich, wenn man will, nur alsdenn zu geschehen, wenn die eine Hälfte der Figur nur erleuchtet seyn soll, so setzt man ihr eine andere zur Seite, welche sie zum Theil beschattet, und da dergleichen Dinge willkührlich sind, so nennt man sie auch deswegen zufällig (accidenti), weil es kein Schatten ist, der zur Figur selbst gehört, sondern von einem fremden Gegenstand angenommen ist. Raffael verstand also diesen Theil nicht, und er hatte auch kein anderes Helldunkel, als was die bloße Gradation an und vor sich betrachtet, erfordert, und ich bilde mir beynahe ein, daß er sich öfters nur von einem Theil seiner Gemählde ein Modell machte, weil man so viele Fehler wider das Helldunkel darinn antrift.

II.

Von dem Colorit des Raffael.

Raffael hatte im Colorit nicht diejenigen Muster vor sich, die er bey der Zeichnung antraf, folglich war er gezwungen die Natur ganz schwach nachzuahmen, wie es allen vorhergehenden Mahlern gieng, und da er anfänglich a fresco mahlte, so konnte er nichtsweniger als die Wahrheit genau erreichen. Eben dieses findet man bey dem Corregio, welcher in seinen Freskomahlereyen nicht so abwechselnd noch so durchsichtig ist, als in seinen öhlfarbnen Gemählden,

den, und es ist von seinem eigenthümlichen Styl weiter nichts darinn anzutreffen, als die Grazie und das schöne Helldunkle. Titian konnte in dieser Art Mahlerey gar kein abwechselndes Colorit hervorbringen, und wenn jemand das Gegentheil behaupten wollte, so könnte ich ihm beweisen, daß Raffael in eben dieser Art zu mahlen noch abwechselnder war, als Titian. Allein ich komme auf den Raffael wieder zurück. Bey seiner zweiten Manier, welche er von dem Bartholomäus annahm, hat sein Colorit einen bessern Ton; es ist nicht so graubräunlich, und die Farben sind mehr impastirt. Er ist übrigens sehr einförmig in seinem Colorit; alle Figuren sind braun, und scheinen eine grobe und gemeine Haut zu haben. Diesen Geschmack behielt er lange Zeit bey, und man kann sagen, daß er ihn niemals ganz verließ.

Als er die Freskomahlereyen des Vatikans zu mahlen anfieng, verließ er diese Manier in etwas, und nahm eine andere an, die mühsamer und mehr ausgeführt ist, und ob sie gleich furchtsam war, so war sie doch mehr überdacht und abwechselnd, wie man an dem Gemählde der Theologie bemerkt. Hierauf fieng er an, einige Fleischtheile weiß, andere braun, einige mit körperlichen Farben, andere mit durchsichtigen zu mahlen, wie man an dem Christus und an den Engeln gewahr wird, welche ein viel zarteres Fleisch haben, als die Menschen. Daher hat auch dieses Gemählde das beste Colorit unter allen seinen übrigen Freskomahlereyen. Er erlangte hier Uebung

und

und eine große Freyheit im Mahlen, allein er wurde dadurch im Colorit irre gemacht, wie die Schule von Athen beweißt. Er verbesserte sich nachher bey dem Heliodor in etwas, welchen er mit mehrern Nachdruck, und mit einem vorsichtigern Pinsel colorirte, allein ein angenehmes Colorit brachte er noch nicht heraus, indem seine Frauen und Kinder immer noch graulich blieben. Endlich verursachte die große Aufmerksamkeit, die er der Zeichnung widmete, daß er bey der Feuersbrunst im Borgo, das Colorit ganz vergaß. Nachher sieht man, daß er sich um alle die Theile, welche zur Vollkommenheit führen, wenig bekümmerte und sich mehr bemühte darinn eine Fertigkeit zu erlangen, etwas geschwind zu vollenden, die ihm freylich vor andern einen leichtern Weg zum Glück bahnte; denn in der That lebte er mehr als ein Fürst, als Mahler.

Dieses geschah unter der Regierung des Pabsts Leo X, welcher gegen den Raffael sich ausserordentlich gütig und freygebig bezeigte. Dieser aber, um dem Ehrgeiz des Pabstes zu schmeicheln, legte ihm die prächtigsten Entwürfe der Baukunst vor, um Rom seinen ehemaligen Glanz und Zierde, die es unter den ersten römischen Kaiser gehabt hatte, wieder zu verschaffen. Diese Beschäftigungen, nach welchen Raffael das Mahlen seinen Schülern überlassen muste, waren für die Mahlerey selbst sehr nachtheilig. Ein jeder, welcher das, was er zu den Zeiten Julius II. machte, mit allen übrigen Werken unter Leo X. vergleicht, wird von der Wahrheit

dessen überzeugt seyn. Um aber diesen Nachtheil für die Kunst und seine Ehre einigermaßen zu verbessern, verwandte er alle seine Seelenkräfte auf das große Gemählde der Transfiguration.

Gewissermaßen bemerkt man in diesem Werk ein ganz gutes Colorit; allein es ist sich im ganzen genommen nicht gleich, und die Männer sind viel besser colorirt, als die Frauen. Einige Parthien darinn sind nicht vom Raffael selbst gemahlt, z. E. der Besessene mit seiner Gruppe, woran man den furchtsamen Pinsel des Julius Romanus erkennt. Hingegen sind die Köpfe der Apostel vom Raffael übermahlt, weil man die freyen und meisterhaften Ueberzüge des Pinsels darinn unterscheiden kann. Demohngeachtet ist der Ton des Colorits nicht abwechselnd genug, und das Fleisch erscheint trocken und hart. Vermöge des allgemeinen Grundsatzes, dessen oben schon erwähnt, bediente er sich der gelben und zinnoberrothen Farben sehr wenig. Die Wirkung, welche die Dunkelheit in den abgestorbenen und ins Grau und Schwärzliche verwandelten Farben hervorbringt, verstand er viel besser. Daher bekümmerte er sich nicht um die Widerscheine, sondern arbeitete blos mit hellen und dunkeln Farben, woraus er auch seine Halbtinten zusammen setzte, und daher auch diese ins Gräulichte fallen. Weil das Fleisch mehr Verschiedenheit erfordert, als die übrigen Farben, so ist die Fleischfarbe des Raffaels aus Mangel der Widerscheine, sehr gemein und zu einförmig.

Es

Es war ein Unglück für die Mahlerey, daß Raffael in seiner besten Zeit kein ölfarbenes Gemählde ganz mit eigner Hand fertig machte, sondern sie alle von seinen Schülern, besonders vom Julius Romanus anlegen ließ, welcher einen von Natur harten und kalten Geschmack hatte, und einen zwar feinen und fertigen, aber doch furchtsamen und mühsamen Pinsel führte. Ich sage ein Unglück war es, daß Raffael damals kein einziges ölfarbnes Gemählde selbst mahlte, sonst könnten wir besser sehen, in wie fern er sich auf das Colorit verstand. Denn in der Transfiguration sehen wir deutlich, daß die Köpfe der Apostel, die er übermahlt hat, und die ihren Charakter nach, lebhafte und impastirte Pinselstriche erlauben, von dem schönsten Colorit sind. Der Kopf der Frau, welche auf dem Vordergrund des Gemähldes sich befindet, ist zu graulich. Ich glaube, als das Gemählde noch frisch war, ist der Kopf nicht so gewesen, als er anjetzt ist, denn Raffael hatte ihn, um das Glatte und Ausgeführte des Julius Romanus beyzubehalten, nur ganz leicht retouchirt, folglich konnte die dünn darüber gelegte Farbe von keiner langen Dauer seyn. In eben dieser Figur ist eine kleine Verbesserung der großen Zehe, woraus man siehet, daß er stark impastiren muste, um den Fehler der Anlage zu bedecken; und diese Stelle ist um vieles besser gemahlt und colorirt, als das Uebrige. Eben eine solche Verbesserung sieht man an dem Daumen der verkürzten Hand des Apostels, welcher ganz vorwärts steht, und daher ist auch dieser Theil am

besten gemahlt und erhalten. Das, was ich sage, kann man vorzüglich an dem Porträt des Raffaels selbst erkennen, was zu Florenz in dem Hause Altoviti aufbewahrt wird. An diesem bemerkt man einen Geschmack zu mahlen, welcher mit dem des Giorgione und Correggio mehr Aehnlichkeit hat, als mit dem Raffael selbst in seinen übrigen Werken, in welchen nur die vollkommen correkte Zeichnung, in welcher er größer als alle übrige Mahler ist, hervorleuchtet.

Man darf sich nicht verwundern, daß die Freskomahlereyen des Raffaels ein besseres Colorit haben, als seine übrigen öhlfarbnen Gemählde. Der Grund davon ist dieser. Er hatte mehr Uebung in Fresko zu mahlen, als in irgend einer andern Manier. Die Erdfarben, die er verarbeitete, erscheinen in Fresko viel schöner als in Oel. Er konnte seine Schüler auch nicht zum Anlegen der Freskomahlereyen gebrauchen, wie bey den ölfarbnen Gemählden, wo er durch den Julius Romanus fast alle seine Werke anlegen ließ. Es ist gewiß, daß man das Anlegen allezeit erkennen kann, wenn das Gemählde fertig ist, denn wenn dieses nicht wäre, und wenn er die Anlage hätte ganz verändern wollen, so würde die erste Arbeit ganz unnöthig gewesen seyn. Raffael hatte zuviel zu thun, und die Erfindung und Zeichnung so vieler Dinge erlaubte ihm nicht die Zeit seine Gemählde mit eigner Hand zu mahlen, daher arbeitete er nur das daran, was Julius Romanus nicht machen konnte. Seine Lebenszeit war auch zu kurz, als daß er die Veränderungen, denen seine Mahlereyen noch aus-

ausgesetzt seyn konnten, hätte bemerken sollen. Daher begnügte er sich, dieselben nur leicht, aber doch mit Fleiß zu übergehen, (retouchiren) und ich glaube auch, daß er keines eher aus seinen Händen ließ, als bis er es für vollkommnen fertig hielt. Die Oelmahlerey aber hat diese Unbequemlichkeit, daß wenn die Nässe und Fettigkeit des Oels verflogen ist, so scheint der erste Grund allezeit durch. So bald also die Gemählde alt werden, so verlieren sie das Ansehen, welches ihnen die letzte Hand gegeben hat, und lassen die Farben und das Fehlerhafte was darunter verborgen ist, wieder durchschimmern.

Hieraus schließe ich, daß Raffael bisweilen gut zu coloriren wuste, allein er hatte nicht Uebung genug in der Oelmahlerey, als daß er zur Seite seiner Zeitgenossen des Corregio und Titian, die ihn in diesem Theil weit übertrafen, für ein großer Colorist hätte gehalten werden können. Allein, so sehr er auch in der Freskomahlerey alle übrige Mahler der römischen Schule übertraf, und den besten aus den übrigen Schulen gleichkommt, so ist dennoch diese Art Mahlerey zu unvollkommen, als daß man ihn hierinn mit Strenge beurtheilen könnte, und in der Oelmahlerey hat er gar kein Verdienst, das Bewunderung erregen könnte.

IV.

Von der Composition des Raffaels.

Raffael war in der Composition nicht allein vortreflich, sondern auch bewunderungswürdig. Die-

ses ist der Theil, der ihm die mehreste Ehre macht. Er war der Erfinder desselben, weil er weder bey den Alten noch Neuern ein Muster zur Nachahmung vor sich hatte. Daher kann man sagen, daß er diesen Theil zur Mahlerey hinzusetzte, welchen die Alten, nach dem Begriff, den wir uns von ihren Werken machen, nicht so vollkommen werden besessen haben; und wenn Raffael das übrige in einem gleich großen Grade mit ihnen in seiner Gewalt gehabt hätte, so wäre er ohne Widerspruch der erste Mahler in der Welt gewesen.

Das Vornehmste, was man bey einem Gemählde beobachten muß, ist die Erfindung, nämlich der Ausdruck der Wahrheit eines Gegenstandes, und hierinn hatte Raffael nicht seines Gleichen. Keine einzige Figur aus einem seiner historischen Gemählde könnte man bey einem andern Gegenstand von verschiedenem Ausdruck brauchen. Das Nachdenkende, das Freudige, das Melancholische, das Colerische, alles ist an seinem rechten Ort angebracht. Nicht der Ausdruck einer jeden Figur allein, sondern auch das Ganze der Geschichte mit allen ihren Episoden, stimmt mit der Leidenschaft der Hauptfigur gleich gut überein. Sein grosses Genie offenbaret sich in der bewunderungswürdigen Verschiedenheit, mit welcher er ein und eben denselben Ausdruck deutlich zu machen wuste, indem er öfters zu einer einzigen Bewegung viele Figuren, und zum Ausdruck nur ein einziges Glied brauchte; und zwar nicht von ohngefähr, noch dem Anscheine

nach,

nach, sondern so wie es der wahre Anstand und die Kraft des Ausdrucks erfordert.

Man sieht in seinen Gemählden eine Verschiedenheit der Dinge ohne Wiederspruch; heftige Leidenschaften, ohne daß sie ins Gezwungene und Niedrige ausarten. Oefters zeigte er den Ausdruck sogar in der Bewegung eines Fingers, und in der Wirkung, welche die Leidenschaften auf die Sehnen der Glieder machen. Nach den Umständen und durch die Art und Weise viele Dinge wohl anzuordnen, wuste er die Leidenschaften so zu gebrauchen und zu verschönern, daß sie in vielen andern Fällen tadelhaft gewesen wären. Ueberhaupt zwischen einem Gemählde des Raffaels und zwischen einem Gemählde irgend eines andern Mahlers, findet in Ansehung des Ausdrucks eben der Unterschied statt, welcher zwischen einem Helden, einem Alexander den Großen, und einem Schauspieler ist, welcher auf der Bühne seine Person vorstellt. Dieser kann zwar durch Anstrengung und Fleiß alle Handlungen und Bewegungen des Urbildes nachmachen, aber doch gewiß nicht so natürlich als der Held, der aus eignem Antrieb handelt. Dieser Unterschied kommt daher, daß alle übrige Mahler nicht wußten, wo sie die rechten Bewegungen, welche die Seele im Körper hervorbringt, antreffen sollten. Sie nahmen nicht in Betrachtung, daß alles Uebermäßige fehlerhaft ist, und daß jede Handlung, welche ins Uebertriebne fällt, einen Menschen ohne Verstand anzeigt. Anstatt unwilliger Personen, stellten sie unsinnige

Figuren vor, und wenn sie die Mäßigung andeuten wollten, machten sie die Gegenstände ohne Empfindung.

Diese so schwere Mittelstraße kann man nicht anders erreichen, als auf dem Wege, welchen Raffael befolgte. Allein dieses ist nur einem großen und philosophischen Genie erlaubt, das beobachtet, prüft, und die Dinge bemerkt. So und nicht anders muß das Genie eines Mahlers seyn, und nicht, wie man gemeiniglich dafür hält, voller Feuer. Es ist ungegründet, daß die Mahlerey ein blos lebhaftes Genie erfordere; sie verlangt vielmehr einen Verstand, der die Folgen wohl einzusehen, und das Gute von dem Schlechten zu unterscheiden weiß. Ausserdem wird ein empfindliches Herz dazu erfordert, auf welches die Leidenschaften und Tugenden sehr leicht Eindruck machen. So war ohnstreitig der Geist eines Raffaels, denn wie konnte er sonst seinen Compositionen soviel Verschiedenheit geben? Er muste nothwendig das Vermögen haben, seine eignen Leidenschaften abwechselnd zu machen, und die Handlung einer Person, welche in eine bestimmte Lage versetzt war, mit Deutlichkeit einsehen, um sie in dem Gemählde vorzustellen. Der Verstand geht vor der Handlung her, und wer einer Sache nicht zuvor wohl nachgedacht hat, wird sie niemals gut mahlen können, und wenn er sie endlich durch viele Mühe und durch Kunstgriffe, die er von andern erborgt, vorstellt, so wird es ein Körper ohne Seele, der niemals bey dem Zuschauer den Eindruck her-

hervorbringen wird, der nöthig ist, um bey der vor-
gestellten Sache, seine Einbildungskraft zu erhitzen.

Hierinn hatte Raffael eine ganz vorzügliche Fertigkeit, welche ganz und gar von derjenigen der übrigen Mahler verschieden ist. Diese verwenden ihre Aufmerksamkeit auf das künstliche Gruppiren, und auf die Composition einer jeden Figur nach dem Contrast und nach den Regeln der Kunst; dieser aber machte damit den Anfang, daß er in seiner Seele den Endzweck seiner Geschichre und alle Gegenstände nach ihren allgemeinen Ausdruck überdachte. Nachher dachte er erst einer jeden Figur insbesondere nach, er vertheilte auch keine einzige eher, ohne vorher den Grund von alle dem geprüft zu haben, was hervorleuchten muß. Hierauf fieng er an, die Glieder, welche nach den Leidenschaften der Seele handeln mußten, in ihre natürliche Stellung zu ordnen, und ließ diejenigen, welche keinen Antheil daran hatten, mehr oder weniger in Ruhe. Er beobachtete den Wohlstand und Charakter einer jeden Figur. Er wuste sehr wohl, daß eine tugendhafte Person Mäßigkeit zeigen muß; daß ein Philosoph oder ein Apostel sich nicht so wie ein Soldat bewegen muß, und endlich wuste er durch diese Mittel die Simplicität des Geistes, die Andacht und die innern und äussern Leidenschaften anzuzeigen. Ich nenne diejenigen Leidenschaften innerlich, welche man in der Mahlerey durch die kleinen Theile und leicht beweglichen Glieder ausdrücken muß, z. E. die Augen, die Stirn, die Na-

senlöcher, der Mund, die Finger, und alle äussere Theile, in welchen die erste Bewegung aller Leidenschaften ihren Sitz hat, und wenn sie zum Ausbruch kommen, so erlauben diese Theile keine Zurückhaltung. Wenn hingegen die Leidenschaften den ganzen Körper in Bewegung setzen, alsdenn nenn' ich sie die äussern Leidenschaften.

Raffael war sehr aufmerksam darauf, daß er keine Handlungen als ganz geendigt vorstellte, denn dieser Fall kommt nur alsdann vor, wenn der Mensch nichts mehr zu thun weiß. Zum Beyspiel wenn der Mensch gehet, und einen Schritt gethan hat, so steht es bey ihm, ob er ihn fortsetzen will. Allein diese Stellung wird in einem Gemählde eine nicht so lebhafte Wirkung machen, als diese, wenn man ihn so vorstellte, als hätte er den Act noch nicht vollendet, weil die Einbildungskraft des Zuschauers mit der Idee beschäftigt ist, daß die Figur willens ist fortzuschreiten, und er stellt sich dabey vor, daß der Mensch nicht auf der Stelle stehen bleiben werde, wie er sich vorstellen würde, wenn die Handlung schon geendigt wäre. Eine Person, welche wirft, nimmt oder etwas gibt, wird in einem Gemählde bessere Wirkung hervorbringen, als eine andere, welche die Sache schon gegeben, genommen oder geworfen hat, weil die Handlung alsdenn schon geendigt ist, und die Figur ohne Beschäftigung bleibt.

Raffael besaß überdem noch jene verborgene Kunst, welche den Mahlern gemeiniglich wenig be-

bekannt ist, nämlich eine gewisse lobenswürdige Leichtigkeit, und anscheinende Nachläßigkeit, welche so schwer zu erreichen ist; so wie auch die Kunst, ein Glied, eine Hand, einen Fuß rc. geschickt zu verbergen. Er versteckte dergleichen Dinge nicht deswegen, als wüßte er sie nicht eben so gut zu machen, sondern in der guten Absicht, daß er keine müßigen Parthien zeigen wollte, und aus der Besorgniß, sie möchten den Haupttheilen einige Schönheit benehmen. Oefters versteckte er auch einige Theile deswegen, um die schlechten Formen, welche auf dieser Stelle daraus entstehen würden, zu vermeiden.

Es könnte sich vielleicht jemand darüber wundern, daß ich den Raffael in der Composition allen übrigen Mahlern vorziehe. Ich will die Gründe davon gleich anführen, damit ein jeder urtheilen könne, wenn er meine Ideen mit der Wahrheit vergleicht.

Die Composition ist überhaupt genommen von zweyerley Art. Die Composition des Raffaels ist ausdruckvoll, und ein Poussin und Domenichino könnte in dieser Art auch noch neben ihn einen Platz einnehmen. Die zweite Art betrift blos den Effekt, und besteht hauptsächlich in der Sorgfalt ein grosses Gemählde mit Figuren angenehm auszufüllen. Der Erfinder der letzten Art war Lanfranco, und Peter von Cortona breitete sie nachher immer mehr und mehr aus. Beyde haben der Nachwelt

große

große Beyspiele von diesem Geschmack hinterlassen, der zwar vielen Augen gefällt, aber für Kunstverständige etwas gleichgültiges ist.

Ich habe daher den Raffael allen übrigen vorgezogen, weil er nichts ohne Grund that. Er verfiel niemals in niedrige Ideen, er verschwendete auch die Schönheit nicht auf Nebenwerke, wenn sie die Aufmerksamkeit von der Hauptfigur abwenden konnten. Poussin verfiel öfters in den entgegengesetzten Fehler, wovon seine berühmte Ehebrecherin ein Beweis ist; denn wenn man blos die Nebenwerke hinwegnehmen wollte, so würde es ein sehr mittelmäßiges Gemählde seyn. Der Christus ist eben so schlecht gemacht, und anstatt daß er aus den Anklägern eine Gruppe von Standespersonen machen, und Christum als einen göttlichen Richter hätte vorstellen können, so sieht man, daß er sein Hauptaugenmerk auf die gleichgültigsten Personen in dem Gemählde verwendet hat. Bey seinem Pyrhus ist der Hintergrund und die entferntesten Figuren jenseit des Flusses das Schönste; eben so auch die Soldaten auf dem Vordergrund, welche zum Vortheil des Fechters wiederholt sind. Die Frauen sind sehr mittelmäßig. Ueberhaupt, Poussin verabsäumte die Hauptsachen, und die Episoden von seiner Composition sind das Einzige, was man in seinen Gemählden bewundern muß. Er hatte nicht die erhabnen Ideen wie Raffael; er wollte gelehrt scheinen, und er erweckt den Verdacht von sich, daß er einige Gemählde blos zur Prahlerey componirt,

nirt, um das, was er gesehen und bey den Alten gelesen hat, wieder auszukramen. Er war nicht so edel und reizend als Raffael. Wenn er nach Erhabenheit trachtete, so war er kalt, und wenn er reizend seyn wollte, verfiel er ins Kleine und Gemeine. Sein Assverus ist von eben der Kälte; Esther ist zwar schön, aber eine bloße Statue. Die Gruppe von Sklaven, welche sie tragen, ist zu symmetrisch, und ihre Handlung scheint geendigt; die Figuren auf der Seite, scheinen als hatten sie ihre Bewegungen, wie die Soldaten das Exerciren gelernt. Demohngeachtet aber ist Poussin in dem Ausdruck gemeiner Figuren, und in schlechten und heftigen Charaktern vortreflich. Seine Hintergründe sind sehr schön, und sein ganzer Vorzug besteht hauptsächlich in dem, was man die Oekonomie eines Gemähldes nennen kann, nämlich in der guten Vorstellung des Orts, wo die Handlung vor sich gehet, und wo sich die Personen befinden, ohne sich viel um ihre Composition zu bekümmern.

Dominichino hatte viel Ausdruck und Zeichnung, und dieses war auch seine Hauptsache. Allein von was für Art der Ausdruck ist, welchen er seinen Köpfen gab, dieses kann man nicht begreifen. Es ist vielleicht ein Anschein von Furchtsamkeit, welche er überall anbrachte, es mochte sich schicken oder nicht. Folglich ist es vielmehr eine Manier von ihm, als ein Ausdruck. Diese schickt sich blos für Kinder, bey welchen man wenig Nachdruck und Verschiedenheit antrift, und in diesen hat auch Domi-

nichino

nichino Verdienste. In seinen übrigen Figuren herrscht Kälte und Monotonie. Viele von seinen Ideen sind niedrig und gemein, und überdem brachte er sie öfters an, und hatte Lieblingsgegenstände, welche er beständig wiederholte. Um eine vollkommen ausdrucksvolle Composition zu erhalten, könnte man endlich sagen, daß Raffael hierzu die Figuren, Poussin den Grund und Nebenwerke, und Dominichino die Kinder müsse componirt haben. Folglich muß ein jeder dem Raffael den wichtigsten und vortreflichsten Theil zugestehen.

So sehr Raffael in der ersten Art der Composition alle übrigen Mahler übertrift, eben so sehr übertrift er sie in der zweiten Art, die ich den Effekt genennt habe. In diesem fehlt allen andern der haupt- und wesentlichste Theil der Mahlerey, nämlich die Wahrheit. Sie interesßiren und beschäftigen die Seele der Zuschauer nicht, und bey jeder Art der Vorstellung von Figuren und Charaktere sind sie immer ein und eben dieselben. Dergleichen Gemählde können gar keine moralische Wirkung hervorbringen, welche doch der Endzweck des Ausdrucks in der Mahlerey ist, die uns ohne viele Mühe, und sogar mit Vergnügen die Tugend lehren, und sie in unsern Herzen anfeuern muß.

Es könnte jemand sagen, daß die mechanischen Mahler, wie Lanfranco und Cortona sich nicht einer genauen Wahrheit unterwerfen können, in dem das Feuer der Composition sie ausser die

Grenzen der gewissenhaften Genauigkeit versetzt. Allein ein jeder siehet leicht ein, daß man eben so gut schuldig ist in einer Composition von 100 Figuren die Wahrheit zu beobachten, als bey einer Composition von 10 Figuren. Dieser Grund kann keinen Mahler bey verständigen Leuten entschuldigen; und zwar um destomehr, weil ich hier blos von der Erfindung, und nicht von dem Effekt, welcher zum Licht und Schatten gehört, rede, indem ich in Ansehung des letztern einräume, daß Raffael nicht das erforderliche Ideal hierzu besaß; und bey alledem, so hat doch kein anderer Mahler größere Gemählde, noch solche, die mehr mit Figuren angefüllt wären, geliefert. In allen wuste er seine Gruppen bewunderungswürdig zu vertheilen, und sie wohl untereinander zu verbinden; eine jede Figur insbesondere ist diejenige, die sie seyn muß, und alles nach der genauesten Wahrheit. Was werden also die mechanischen Mahler sonst noch zur Entschuldigung ihrer Manier vorbringen?

Ich erinnre hier nur im Vorbeygehen, daß man einige Erfindungen des Raffaels nicht nach jedem Kupferstich beurtheilen muß, sondern nach denen, die er von seinen Schülern ausführen ließ. Dieser große Mann handelte so, wie Menschen von Beurtheilungskraft handeln müssen, welche, nachdem sie ihre Erfindung nur so hingeworfen haben, alsdenn erst jede Gruppe und jede Figur insbesondere ins Reine bringen, indem sie die Composition mehr als einmal und mit verschiedenen Strichen übergehen.

Dieses

Dieses geschieht nicht aus Mangel des Genies, nein, es ist ganz etwas anders die Ursach davon, nämlich eine gewisse Beurtheilungskraft, welche nicht gleich mit allem zufrieden ist. Glücklich ist der Mahler, welcher bey jedem Werk sich verbessert, lernt, und in seinem Genie neue Quellen findet, um immer weiter in der Kunst fortzugehen.

V.

Von der Idealschönheit des Raffaels.

Unter Ideal verstehe ich dasjenige, was man nur mit der Einbildungskraft siehet, und nicht mit den Augen. Daher besteht das Ideal der Mahlerey in der Wahl der schönsten Dinge in einer solchen Natur, die von allen Unvollkommenheiten gereiniget ist.

Auf alle Theile der Mahlerey hat das Ideal Einfluß. In der Zeichnung besteht das Ideal in einer übernatürlichen Schönheit, welche aus der Vereinigung vieler schönen Theile, die untereinander passend sind, entsteht. Bey dem Helldunkel, sind es die wohlangebrachten Massen und zufälligen Schatten, welche zur Schönheit sehr vieles beytragen. Bey dem Colorit kommt es auf die Wahl des Tons an, welchen man den vorgestellten Sachen gibt, und auf den Gebrauch der schwächern oder stärkern Farben, und derjenigen, welche die Lichtstrahlen am meisten auffangen. Die Wahl und die Anwendung dieser Dinge mit Sicherheit und Kunst, wie auch der allge-

gemeine Ton der Harmonie, welche man dem Gemählde giebt, machen zusammengenommen, das Ideal des Colorits aus. Das Ideal der Composition besteht darinn: daß man sich eine nicht gesehene Handlung in der Einbildungskraft vorstellen kann, ihr solche Ausdrücke, die sich nicht nach der Natur nachahmen lassen, zu geben weiß, und daß man einen guten Gebrauch von zufälligen Dingen und poetischen Bildern machen kann. Endlich hat auch das Ideal auf die Charaktere der Figuren Einfluß, welche man in der Stellung, in der Gestalt der Köpfe, in der Bewegung, in den Gestikulationen der Hände und Bewegungen der Füße und des ganzen Körpers, anbringen muß, und zwar in Rücksicht auf das Temperament, das man vorstellen will. Durch diese Beobachtung der Charaktere, wird mehr Wirkung und Verschiedenheit in dem Gemählde hervorgebracht.

Man darf sich nicht wundern, daß ich den Charakter der Form zu dem Ideal der Composition rechne, indem es scheint, als wenn der Charakter mehr zur Zeichnung gehört. Das Ideal enthält zwey Theile in sich. Der erste besteht in dem Nachdenken der Sache, und sie an dem rechten Ort anzubringen; dieses gehört eigentlich zur Composition. Der zweyte Theil besteht in der Ausführung, und diese macht einen Theil der Zeichnung aus, wobey man sich wohl in Acht nehmen muß, daß nicht alle Linien einerley Charakter erhalten.

Ich muß auch dieses noch erinnern, daß das Ideal sich bis auf die Composition des Gewandes erstreckt; weil es bey der Vorstellung eines Menschen, der schnell läuft, nöthig ist, daß das Gewand auf einer Seite flattert, wenn man nämlich die Natur genau nachahmen will. Sollte es aber schicklicher seyn, das Gewand auf eine andere Art vorzustellen, so muß man das Ideal zu Hülfe nehmen. Wenn man z. E. einen fliegenden Engel vorstellen will, so muß das Gewand andeuten, ob er von oben herunter, oder von unten hinauf fliegt, und bey jedem Glied und an der ganzen Figur muß man erkennen können, ob er wirklich in Handlung begriffen ist, oder ob er sie schon geendigt hat; ob die Bewegung sanft, stark, oder heftig gewesen ist, und ob sie erst ihren Anfang nimmt oder zu Ende geht. Ueberhaupt glaube ich, daß das Ideal sich sogar bis auf die Haare erstrecken muß.

Um recht einzusehen und zu begreifen, was das Ideal sey, und wie weit es sich erstreckt, so rathe ich den Mahlern besonders, die Dichter zu lesen, welche nichts ohne vorhergegangene Einbildungskraft geschrieben haben. Diejenigen Dichter, welche das Beste unter ihren Bildern zu wählen wusten, sind auch die vortreflichsten, und daher zeigt sich in keiner Kunst das Ideal so deutlich, als in der Dichtkunst und Mahlerey, wenn sie von einem grossen Genie begleitet sind. Aus diesem Grunde nannten die Alten die Mahlerey eine stumme Poesie,

und

und die Poesie eine redende Mahlerey. Allein ich kehre zum Raffael zurück.

Er brachte das Ideal in der Mahlerey nicht weiter, als es in der Natur anzutreffen war, allein in der Ausführung der Charaktere, welche er vorstellte, zeigte er etwas mehr als die Natur. Die Schönheit, mit welcher er die Madonnenköpfe mahlte, können hier nicht zur Einwendung dienen, denn diese haben mehr in der Schönheit des Ausdrucks ihren Grund. Raffael machte die Bescheidenheit, den Edelmuth, die Keuschheit und die mütterliche Liebe gegen ihren göttlichen Sohn sichtbar, und hierdurch bezaubert er uns. Allein wer einen feinen Geschmack hat, der wird mit mir darinn einerley Meinung seyn, daß, wenn die eine Tochter der Niobe in einer ähnlichen Lage und Ausdruck gewesen wäre, so würde sie die Jungfrauen des Raffaels weit übertroffen haben. Raffael würde mehr eine reizende und großmüthige Königinn aus ihr gemacht haben, der alte Künstler aber eine Gottheit und eine Mutter der Götter.

In Ansehung des Ausdrucks veränderte und verbesserte Raffael die Natur; allein in Ansehung der Schönheit ließ er sie, wie er sie fand, und öfters würde man sogar bey den Gegenständen der Natur noch mehr Schönheit antreffen. Ueberhaupt gab er zwar seinen Figuren ein angenehmes Ansehen, indem die Tugend aus ihnen hervorleuchtet: allein es bleiben doch allezeit menschliche Personen.

 Sein

Sein Christus ist weiter nichts als ein Mensch, wenn man ihn mit dem Jupiter oder Apollo vergleicht. Seine Bilder von dem himmlischen Vater kann man in der Natur antreffen, und vielleicht noch viel schöner. Wenn seine Figuren göttlicher erscheinen sollten, so hätte er seinen Köpfen mehr Ansehen von Majestät geben, und die Theile, welche die Sterblichkeit andeuten, mehr verbergen müssen. Die grobe Haut, und die unruhigen Augen, alles dieses zeigt Schwachheiten der Natur an. Wie unschicklich ist es, den Schöpfer aller Dinge mit menschlichen Fehlern vorzustellen! Ob es gleich einmal so eingeführt ist, daß man ihn unter der Gestalt eines alten Mannes vorstellt, so muß man ihn doch so abbilden, daß sein Alter, ohne die Schwachheiten, die es mit sich führt, uns Ehrfurcht einflößt, und unsere Einbildungskraft mit den hohen Begriffen erfüllt, welche wir von dem Allmächtigen haben müssen. Allein um dieses zu erreichen, muß man sich nicht so sehr an die Wahrheit binden, wie Raffael that, der ihn mit allen Unbequemlichkeiten des hohen Alters vorstellte.

Die Griechen waren in dem idealischen Theil vortreflich. Die Figuren der Gottheiten stellten sie weder mit Adern noch Nerven vor, wenigstens bezeichneten sie dieselben nicht so stark, als an den Menschen. Und wenn dergleichen Dinge an dem Herkules sichtbar sind, so weiß ein jeder, daß er so seyn mußte: denn dieser Herkules wurde als lebend angenommen, oder als ruhend nach seinen Arbeiten.

In

In diesem Fall war er keine Gottheit mehr, denn sonst würde er nicht ermüdet seyn. Ueberhaupt war bey dem Heydenthum ein großer Unterschied zwischen Götter und Helden, oder zwischen vergötterte Menschen. Endlich sieht man die vorhin erwähnte Art ihre Gottheiten vorzustellen, deutlich an dem Apoll und Jupiter, welche im Vaticanischen Museo sind.

Auch in der Harmonie und Uebereinstimmung der Formen sind die Alten weit über den Raffael erhaben. Er wuste z. E. wohl, wie er eine Stirn heiter oder trübe, nachdenkend oder freudig machen sollte, allein er wuste nicht was für eine Nase und welche Wangen sich zu dieser Stirn am besten schickten. Wenn die Alten eine platte und heitere Stirn machten, so machten sie auch die Nase platt und vierseitig, und die Backen von eben der Gestalt und Charakter. Endlich ist dieses bey den Alten merkwürdig, daß man aus einem Theil des Gesichts, den Charakter alles Uebrigen erkennen kann. Raffael besaß diesen Vortheil nicht: denn, wenn man aus einem seiner Gesichter die Nase hinwegnehmen wollte, so könnte man ohne eine Unschicklichkeit zu begehen, eine andere an deren Stelle setzen. Alle seine Jungfrauen haben eine heitere Stirn, indem er dadurch den Edelmuth und die Keuschheit ausdrücken wollte. Eben dieses findet man auch an den Köpfen der Töchter der Niobe. Raffael that dieses mehr um des Ausdrucks, als der Schönheit willen. Denn wenn er die Idealschönheit gekannt

 hätte,

hätte, so würde er auch die Stirn mit der Nase durch einen sanften Umriß vereiniget, und nicht so übertrieben gemacht haben. Allein da er blos den Ausdruck zur Absicht hatte, so verabsäumte er alles Uebrige. Die Backen von den jetzt erwähnten Bildern machte er rund, um seinen Jungfrauen ein jugendliches Ansehen zu geben. Allein dieses stimmt nicht mit der Wahrheit überein, weil die Stirn bey einer Person, welche fleischigte Backen hat, durch die Stärke der Muskeln in mehrere Theile getheilt wird. Bey den Antiken ist es ganz anders; alle Theile stimmen miteinander auf das genaueste überein. Der Mund der Jungfrauen des Raffaels hat allemal etwas lächelndes an sich, um die Liebe und Unschuld der Jugend anzudeuten; allein dieses gehört nicht mit zur wahren Schönheit. Eben dieses könnte man auch von dem Ausdruck der Bescheidenheit sagen, welche er in den Augen anbrachte.

Aus alle dem mache ich den Schluß: daß Raffael nicht in der Schönheit, sondern nur in der Ausführung des Ausdrucks ideal war. Wer mit diesen meinen Gründen noch nicht zufrieden ist, der sage mir, warum Raffael die Engel nicht so schön machte, wie sie seyn müssen? Da diese blos ideale Figuren sind, so hat ja die Einbildungskraft des Mahlers freyen Lauf, um sich in der Schönheit nach seinem Gefallen auszubreiten. Man sage mir ferner, warum er die Venus und Grazien nicht in dem Geschmack der Alten mahlte, oder doch in einem solchen, der ihnen nahe kommt? Allein

wenn

wenn er keinen starken Ausdruck zu mahlen hatte, so war er ein bloßer Nachahmer der Natur, und wuste auch nicht was die Idealschönheit war. Hieraus glaube ich den Schluß machen zu können, daß Raffael einen auserlesenen Geschmack hatte, und wenig Ideal in der Zeichnung; noch weniger im Colorit, und in dem Licht und Schatten gar nicht. Er hatte ferner im Allgemeinen der Composition viel Idealisches, noch mehr im Ausdruck, und im ganzen genommen viel Schönheit. Hieraus fließt, wenn er in der Composition, im Ausdruck und in der Symmetrie der Körper gewisser Figuren lobenswürdig ist oder nicht; und auch dieses kann man daraus herleiten, daß sein Geschmack in der Zeichnung vortreflich war, und den Weg zur schönen Draperie, ob sie gleich nicht abwechselnd genug ist, bahnte.

Drittes Kapitel.
Allgemeine Anmerkungen über den Geschmack des Corregio.

Corregio fieng, wie alle übrigen Mahler seiner Zeit, mit einem kleinen Geschmack an, der sklavisch der Natur nachhieng: allein er wuste sich geschwinder davon frey zu machen, als die andern. Man will behaupten, daß er das Antike nicht gekannt habe,

allein man kann das Gegentheil mit einigen seiner Frauenzimmerfiguren beweisen, die der mediceischen Venus nichts nachgeben. Ueberdem war Andreas Mantegna sein Lehrmeister, ein so großer Verehrer des Antiken, daß seine Zeitgenossen zu sagen pflegten: er handele unrecht, daß er anstatt der Fleischfarben seine Gemählde nicht lieber grau in grau mahle, weil sie alsdenn den antiken Basreliefs ähnlich seyn würden. Eine sehr ungegründete Critik; denn Mantegna hatte weder die Grazie, noch die Schönheit, noch den Geschmack der Antiken, sondern blos den Eifer sie nachzuahmen. Wenn also, wie es sehr wahrscheinlich ist, Corregio die Mahlerey von Mantegna erlernte, denn seine ersten Mahlereyen haben etwas von dem Geschmack des letztern an sich, ob sie gleich etwas angenehmer sind, so ist es gar nicht wahrscheinlich, daß der Schüler eines so großen Anhängers des Alterthums, in den Antiken sollte unwissend gewesen seyn. Man sagt auch gemeiniglich, daß Corregio niemals in Rom gewesen sey; allein andere behaupten das Gegentheil, und beſtärken es noch damit, daß er die Idee zum Gemählde der Cuppel in Parma, aus einer andern Mahlerey hergenommen habe, welche in der alten Kirche der heiligen Apostel zu Rom war. So viel ist richtig, daß man von alle dem nichts gewisses behaupten kann, und eben dieses gilt auch von tausend andern Geschichten, die man von ihm erzählt, und alle voller Widersprüche sind.

Was seinen Geschmack betrift, so wiederhole ich es nochmals, daß er sehr trocken und schlecht war, ob er gleich seine Figuren aus der Natur hernahm. Allein, bald gingen ihm die Augen auf, und er sahe, daß es nicht genug sey, die Natur im Ganzen nachzuahmen, sondern daß man zwischen dem Guten und Schlechten eine Auswahl treffen müsse, damit die Nachahmung dadurch angenehmer ausfällt. Er erkannte also, daß die Kunst nicht hinreichend sey, die Natur in ihrem ganzen Umfang nachzuahmen, und daß er nicht die Natur, sondern ihre Wirkung nachahmen müsse. Durch diese Beobachtung verwandelte er seinen Geschmack in einen andern, der angenehmer war, und als er einsahe, daß die bloße Rundirung der Theile nicht die wahre Nachahmung ausmache, und daß man diese Rundirung durch abwechselnde Formen unterbrechen müsse, so entdeckte er dadurch einen neuen Geschmack in der Zeichnung, der in der That vor ihn unbekannt war. Er fieng also an, das Wellenförmige, welches der Mahlerey so viel Schönheit giebt, in Ausübung zu bringen. Bey dieser Ausübung kamen ihm die Umrisse der Gegenstände seines Landes zu statten, denn die Lombarden sind eben so gestaltet, wie die Figuren die er mahlte. Er nahm immer an Vollkommenheit zu, bis er endlich seinen Mahlereyen den letzten Nachdruck gab, und sich einen so originellen Geschmack bildete, welchen nach ihm Niemand erreicht hat. Die Carracci bemühten sich in seine Fußtapfen zu treten; sie folgten ihn nach, aber sie erreichten ihn nicht. Ludwig Caracci war zu hart und einförmig.

Annibal machte seine Formen nicht abwechselnd genug, und da, wo Correggio die Umrisse wellenförmig zeichnete, machte sie jener cirkulförmig und niemals convex. Vom Colorit mag ich nichts erwähnen, weil die Caracci sich niemals darinn ausgezeichnet haben, und beständig ein dunkles Colorit hatten.

Ueberhaupt Correggio und Raffael sind wenig erreicht worden, weil sie den höchsten Gipfel der Kunst in Besitz hatten. Raffael war in dem Ideal der Composition der einzige in seiner Art, und Correggio im Helldunkel, und in einem Theil des Colorits. Jetzt will ich, die wichtigsten Theile der Mahlerey bey dem Corregio einzeln durchgehen, und mit der Zeichnung den Anfang machen.

I.

Von der Zeichnung des Correggio.

Der erste Geschmack in der Zeichnung des Correggio war, wie ich gesagt habe, trocken, sklavisch und geradlinicht. Er machte es nachher, wie die Erfinder der Kunst, die durch die Gewalt ihres eigenen Genies dieselbe aus der Natur selbst schöpfen, und entdeckte nach und nach in derselben das Abwechselnde der Umrisse. Es kömmt mir sehr wahrscheinlich vor, daß Correggio das Antike sah, und sich bestrebte es zu erreichen. Wenn er das Antike nicht so sah, wie man es zu Rom siehet, so wird er es doch so gesehen haben, wie man es zu Parma und

und Modena, das heißt, nicht in so großer Menge und auch nicht so vortreflich, sehen kann. Allein ein großes Genie darf eine Sache nur von weiten sehen, so ist dieses schon hinlänglich, um in ihm die Ideen zu erwecken, wie etwas seyn muß. Ich wage diese Muthmaßung, weil man von dem Correggio keine Werke sieht, welche zwischen seiner trocknen Manier, und zwischen seinen großen Geschmack das Mittel ausmachten. Was für eine andere Ursach sollte ihn also zu diesem geschwinden Sprung verleitet haben? Ein Stück des Alterthums konnte auf seine Seele eben den Eindruck machen, als die Werke des Michelangelo auf den Raffael. Allein diese Wirkung konnte ohne eine gute innerliche Anlage nicht von statten gehen: denn die äusseren Gegenstände tragen weiter nichts dazu bey, als daß sie Grundlagen, die in uns müßig und ungeübt vorhanden sind, gleichsam entwickeln.

Wir dürfen uns nicht wundern, das wir gar nichts Umständliches aus dem Leben des Corregio wissen, weil alle Schriftsteller ihn von sehr furchtsamen Charakter schildern. Es kann möglich seyn, daß er zu Rom gewesen, aber nur sehr wenigen Personen bekannt geworden ist, wie es vielen jungen Mahlern zu gehen pflegt: denn sonst müßte man annehmen, daß er entweder mit unglaublichen Fleiß ein gewisses Stück des Alterthums studiert habe, oder doch seinen schönen Geschmack in der Zeichnung und seine große Manier, durch unaufhörliches Nachsuchen der Verschiedenheiten der Form

und

und des Helldunkeln erlangt habe. Da er zur beständigen Abwechselung der Tinten, die Umrisse mit Licht und Schatten zu unterbrechen wünschte, wird er vielleicht entdeckt haben, daß er dieses mit seinen geraden und simplen Umrissen nicht erreichen könne, weil, wenn die äussere Form von dieser Art ist, so können die innern nicht wellenförmig seyn. In seinem ersten Stil bemerkt man diese Schwürigkeit, und er hat nicht die geringste Aehnlichkeit mit den Umrissen seiner großen Manier, welche alle wellenförmig sind, nämlich, sie sind bald aus geraden, bald vertieften, bald erhabnen Linien zusammengesetzt, und wenn ja eine gerade Linie angetroffen wird, so ist sie kaum sichtbar.

Die Wirkung, welche diese krummen Linien hervorbringen, ist die Grazie, und diese macht den seltnen Werth aus, welcher den Correggio ohne Einschränkung charakterisirt. Die erhabne Linie giebt Größe, und die vertiefte macht leicht und ringfertig. Die Alten mischten in den Umrissen mehr Linien und Winkel untereinander als Correggio, denn sie setzten sie aus geraden, erhabnen, vertieften und aus Winkeln zusammen. Dieser hingegen bediente sich nur der beyden entgegengesetzten, nämlich der erhabnen und vertieften Linie; daher ist er öfters manierirt, ein wenig bäurisch und gemein. Dieses kam daher, wenn er die erhabne Linie statt der geraden und die vertiefte anstatt des Winkels brauchte. Das macht, er hatte nicht den starken Geschmack des Raffaels, noch den erhabnen und charakte-

charakteristischen der Antiken. Indessen ist die Zeichnung des Correggio keinesweges so fehlerhaft, wie einige glauben, denn er besitzt wenigstens doch eine Hauptvollkommenheit, nämlich die Grazie, welche am meisten idealisch ist.

II.

Von dem Helldunkel des Correggio.

In diesem Hauptartikel der Kunst erreichte Correggio die höchste Stufe, und ich muß mich über die Blindheit derjenigen Mahler wundern, welche an ihm weiter nichts als das Colorit loben, das doch nicht seine Vorzüge ausmacht. Wenn sie ihre Kunst studiert hätten, so würden sie gar bald einsehen, daß dieser große Mann seine meiste Stärke in der Rundirung und in der Wahrheit des Helldunkeln hat, und wenn man dieses von ihm wegnähme, so müste er dem Giorgione, dem Titian, und dem Vandeyk nachstehen. Allein die Grazie, welche von der Rundirung, und von seinem beständig abwechselnden Geschmack entspringt, nöthiget uns das Geständniß ab, daß, wenn er gleich keine vollkommne Menschen vorstellte, so bildete er doch gewiß die reizendsten Figuren von der Welt.

Nach meinen Einsichten, hat Correggio alle übrigen Mahler in dem Theil des Helldunklen übertroffen. Raffael brachte es niemals so weit, wie ich schon oben gesagt habe, daß er seinen Figuren eben die Wirkung, als die Natur geben konnte, und folg-

folglich fehlte er in diesem Theil sehr wider die Wahrheit. Wahrheit ist in der Mahlerey alles dasjenige, was wirklich existirt und keinen Widersprüchen unterworfen, noch von der Sache selbst verschieden ist. Vermöge der Wahrheit zeigt uns die Natur niemals verschiedene Gegenstände mit ein und eben demselben Nachdruck, und hierinn hatte Correggio mehr Einsicht als in irgend einer andern Sache, und brachte es auch darinn zur Vollkommenheit.

Die verschiedenen Stellungen und Lagen der Körper, bringen verschiedene Wirkungen des Lichts hervor. Eben diese Form der Parthien macht die zufälligen Lichter und Schatten abwechselnd; denn ein runder Gegenstand macht einen hellen Punkt, und eine Fläche ein ausgebreitetes Licht. Hierdurch lernte Correggio einsehen, daß man den verschiedenen Dingen nicht einen gleichen Nachdruck noch Gestalt des Lichts geben müsse; daß die innere Beleuchtung eines Gemähldes verschieden seyn muß, je nachdem die Parthien von der dazwischen kommenden Luft erhellet werden; und daß die Vermischung des Lichts und der Finsterniß eine grauliche Tinte hervorbringt. Endlich wuste er auch sehr gut, daß eine beständige Abwechselung nöthig sey, daher wiederholte er niemals dieselbe Stärke weder im Licht noch im Schatten.

Man bemerkt an dem Correggio noch eine andere Eigenschaft, welche die Schönheit seiner

Werke

Werke um vieles vermehrt, und diese besteht darinn, daß er jedem Schatten den Ton gab, welcher mit der Localfarbe übereinstimmt. Zum Beyspiel, so unterscheidet man in seinen Gemählden sehr wohl den Schatten eines rosenfarbnen Gewands, von einem rothen Gewand, und den Schatten eines weissen Fleisches von dem Schatten eines braunen. Um dem weißen Fleisch Kraft zu geben, so machte er es nicht ohne Schatten, allein dem Schatten selbst gab er Wiederscheine. Wenn er sich des Weissen, bis zum höchsten Ton bedienen muste, so setzt er demselben eine andere dunklere Farbe entgegen, um die Sache unterscheidend zu machen, ohne daß er gekünstelte Wiedersprüche anbrachte: denn er erleuchtete niemals einen dunkeln Körper in der Absicht, daß er einen hellen Grund für den Schatten eines hellen Körpers abgeben sollte. Ueberhaupt er ließ jede Farbe in ihren Grad und in ihrem Werth.

III.

Von dem Colorit des Correggio.

Correggio hatte ein sehr gutes Colorit, aber nicht delicat und fein genug. Der Grund ist überhaupt genommen braun, wie die Farbe seiner Landsleute. Seine Fleischtheile scheinen zu fest, welches von seinen gelben, röthlichen und grünlichen Farben in den Halbtinten herkommt. In der Natur machen die fettigen Theile eine blasse, die fleischichten eine rothe, und die feuchten eine bläuliche Farbe. Ueber diese Wirkungen hatte Correg-

gio

gio nicht Beobachtungen genug gemacht. Daher scheint die Haut seiner Figuren zu grob und gleichsam mit Fett überzogen. Seine Schatten sind zu einförmig und von einerley Ton, und haben etwas zu viel braunes an sich. Uebrigens wählte er die Gründe zu seinen Gewändern sehr gut, und beobachtete die Haltung seiner fleischichten Theile vortreflich. Er erreichte weder die Lebhaftigkeit des Titians, noch den markichten Pinsel des Giorgione, noch die Delicatesse des Vandeyck; allein in der Mahlerey der Frauenzimmer und Kinder war er vortreflich. Ueberhaupt war er sehr harmonisch, obgleich bey den Mannspersonen seine Farbe etwas zu geleckt war.

IV.

Von der Composition des Correggio.

Correggio hatte keine wichtigen Gegenstände zum Muster seiner Compositionen, und daher ist keine Erfindung von ihm wahrhaftig schön. Im Anfang giengen seine Erfindungen mehr auf die Wirkung, als auf den Ausdruck, ob er gleich bey reizenden Vorstellungen allezeit etwas mehr Ausdruck beobachtete, als bey ernsthaften. Die Aeusserungen der Liebe wuste er sehr gut zu charakterisiren, obgleich mit wenig Abwechselung in den Figuren, so, daß zwischen den Köpfen seiner Marienbilder, Liebesgötter und Nymphen wenig Unterschied anzutreffen ist. Seine Gruppen wuste er wohl einzurichten; allein seine Gemählde scheinen mehr gemahlt zu seyn, um die schönen Massen des Helldunkeln, als den eigenthüm-

thümlichen Ausdruck der Gegenstände sehen zu lassen. In den Verkürzungen war er bewunderungswürdig, und ich glaube, daß er sich zuvor für alle Figuren seiner historischen Gemählde, Modelle von Wachs verfertigte. Durch dieses Mittel setzte er alle seine Verkürzungen zusammen, und vielleicht gründen sich hierauf alle Regeln seiner Composition. Denn außerdem ist alles ein bloßer Traum, oder leere Einbildung, welche sich von der Idealschönheit weit entfernt. Das Gerade und Aufrechte suchte er dergestalt zu vermeiden, daß er fast keinen Kopf machte, der nicht entweder von unten, oder von oben gesehen wird.

V.

Von dem Ideal des Correggio.

In demjenigen Theil der Zeichnung, welcher die Zierlichkeit des Contours betrift, war er ideal. In Ansehung des Helldunkeln könnte man ihm dieses streitig machen, denn wer etwas nach der Natur macht, scheint nicht ideal zu seyn. Demohngeachtet aber behaupte ich, daß er idealisch war, weil es eine große Einbildungskraft erfordert, um sich darinn Grundsätze und sichre Regeln festzusetzen, welche man bey der Ausführung beständig im Kopfe haben muß. Denn, so wie Raffael sagte, muß man bey der Vorstellung einer schönen Sache ein noch schöneres Modell im Kopfe haben, und dieses ist eben das, was man das idealische Schöne nennt.

Man kann nicht läugnen, daß es eine sehr wichtige Sache ist, und es zeigt von keinem geringen Verdienst, so schwere Dinge in der Kunst geschickt anzubringen, welche noch angenehmer wirken, als die Natur selbst. Diese zeigt uns alle individuelle Gegenstände mit unendlichen Abstufungen des Helldunkeln und der Farben, und alles dieses kann doch nicht genau in der Mahlerey nachgeahmt werden. Denn wenn die Natur z. E. uns im Schatten einen kleinen Fleck oder Falte zeigt, so sehen wir eben dieses noch viel deutlicher bey der Betrachtung der Mahlerey, und zwar aus dem Grunde, weil im ersten Fall der Schatten ein wahrer Schatten, in der Mahlerey hingegen nur eine dunkle Farbe ist, und ein Gemählde, wenn es gesehen werden soll, erst erleuchtet werden muß. Das natürliche Licht hat an sich selbst Glanz, in der Mahlerey aber ist es weiter nichts, als eine lichte Farbe. Wenn man ein Gemählde sehen will, so muß man es so stellen, daß es nicht blendet, und nicht eben so scheinet als das Licht, denn sonst würde man nichts daran erkennen. Aus diesen Gründen muß der Mahler bey der Ausführung gewisse Regeln und Grundsätze befolgen, welche blos idealisch sind, indem er die Dinge die im Schatten liegen, viel dunkler macht, als sie bey der eigentlichen Tagesbeleuchtung sind. Allein deswegen darf er sich keinesweges einbilden, daß er seine Lichter und Schatten der Wahrheit gemäß mache. Dieses ist unmöglich. Denn da die Kunst nicht so unendlich viele Abstufungen hat, als die Natur, so muß er blos dahin arbeiten, daß er

ihr nahe kommt, das heißt so viel, man nimmt ein Licht von beliebigem Grade an, und setzt die zweite Tinte einen Grad dunkler als in der Natur, und auf diese Art wird das Gemählde der Wahrheit nahe kommen. Wenn man also die Halbtinte so auftragen wollte, wie sie wirklich ist, so würde es endlich gewiß an der nöthigen Farbe fehlen, um das eigentliche Licht zu erreichen.

Da es also ausgemacht ist, daß Correggio alle diese Regeln vollkommen beobachtete, so glaube ich, daß er den Titul eines idealischen, und im Theil des Helldunklen erhabenen Mahlers verdient. Im Colorit war er blos ein Nachahmer der Natur, ausgenommen in dem Theil der Draperie, welche er nach den nöthigen Massen zu wählen wuste. Auch den Nachdruck und den Grad der Farben kannte er sehr wohl, um die nöthigen Erhabenheiten und Vertiefungen in der Composition hervorzubringen. Bey gewissen Bewegungen der Figuren zeigte er genug Ideal, allein dieses Ideal entsteht mehr von dem Effekt, als daß es Grund haben sollte. Ueberhaupt unterwarf Correggio alle Theile der Mahlerey mehr dem ausgesuchtesten Effekt des Helldunkeln, und alles Schöne, was er in den übrigen hatte, fließt aus diesem Grundsatz her.

Viertes Kapitel.

Vom Geschmack des Titian überhaupt.

Titian studierte anfangs die Mahlerey in der Schule des Johann und Gentil Bellino, allein man findet kein Werk von ihm, daß in diesem Geschmack ausgeführt sey. Daher glaube ich, daß er blos einige Gemählde von diesen Mahlern nachkopiert, und dabey für sich studiert hat. Auch Giorgione war in eben derselben Schule: er übertraf aber seine Lehrmeister viel geschwinder als Titian, weil, meiner Meinung nach, sein Genie mit des Correggio seinem viel Aehnliches hatte. Daher erlangte er auch vermittelst seines Talents ein schönes Helldunkel, und einen erhabnern und stärkern Geschmack als Bellini. Als Titian dieses einsahe, verließ er seine Lehrmeister, und nahm sich vor, mit dem Giorgione zu studieren, von welchem er das Nachdrückliche, das Sanfte und die Rundirung annahm. Allein überhauptgenommen, konnte er ihm niemals in der Größe des Geschmacks gleichkommen. Demohngeachtet aber sieht man in der Sankristey der Kirche della Salute zu Venedig ein schönes Gemählde von Titian, dessen Colorit viel glänzender ist, als des Giorgione seines, und als alle gewöhnliche Gemählde des Titians. Kurz, er wuste seine Manier zu vergrößern, und seinen Geschmack zu verbessern, sowol in der Form als im Colorit, und überhauptgenommen, hatte er schon vortrefliche

Sachen

Sachen gemacht, und jener nicht viel gutes. Man kann beynahe sagen, daß die Fehler bey der Venezianischen Schule zur Tugend geworden sind, weil sie mit der Eilfertigkeit und Geschwindigkeit im Mahlen Staat machte, und weswegen man auch den Tintoret hochschätzt, der kein anderes Verdienst hat, als dieses. Daher kommt es, daß in dieser Schule wenig Zeichner sind, weil, um gut zu zeichnen viel Geduld und Aufmerksamkeit erfordert wird. Ein jeder Theil will wohl nachgedacht, und mit dem andern in Verbindung gebracht seyn. Ob Titian gleich gut zeichnen konnte, so verfiel er doch sehr oft, aus Uebereilung bald fertig zu werden, in diesen Fehler. Bey alle dem aber, übertraf er doch alle übrige Venezianische Mahler in der Zeichnung, weil er Beurtheilungskraft und Geduld zu mahlen hatte. Er kopierte allezeit die Natur, und ohne sich mit Nachforschen der Gründe den Kopf zu zerbrechen, war er mit dem Effekt, den er herausbrachte, zufrieden. Durch dieses Mittel erreichte er ein bewunderungswürdiges Colorit, und das ist der Theil, worinn er vor allen andern in seiner besten Zeit hervorleuchtet. In seinen letzten Lebensjahren veränderte er den Styl aus Schwachheit des Alters, und verfiel in einen gemeinen und niedrigen Geschmack, ob er gleich bey alledem einen allgemein guten Ton der Farben beybehielt.

Sehr oft war er hart, weil er geschwind fertig werden wollte. Seine besten Arbeiten sieht man zu Venedig, und unter andern Gemählden daselbst,

 befin-

befindet sich in dem Hause de' Grassi eine schöne Venus, welche in seiner besten Zeit von ihm gezeichnet und gemahlt ist. Allein das beste Gemählde von ihm ist der heilige Petrus als Märtyrer, in welchem er sich als einen großen Zeichner und Coloristen bewies, und es scheint, als habe er sich darinn selbst übertroffen. Alle seine Theile sind nach der Natur studiert, ohne daß man die Kunst, mit welcher sie gemacht sind, dabey gewahr wird, und es ist mit solcher Freyheit gemahlt, daß es eine Idee zu seyn scheint.

Ueberhauptgenommen führte Titian die Sachen wenig aus, allein mit dem Wenigen, was er machte, drückte er eben das aus, was Correggio mit aller seiner Aufmerksamkeit und Fleiß ausdrückte. Indessen geschah bey dem letztern alles mit Grund, bey dem erstern aber war es die vortreflichste Nachahmung der Natur. Seine Bekleidungen sind leicht, und haben auch etwas idealisches an sich, jedoch werden sie durch Kleinigkeiten und unbedeutende Striche verunstaltet. Seine Landschaften sind die schönsten, die ich kenne, allein derjenige Theil, in welchem er sich vor allen andern auszeichnete, ist das Colorit, und gewisse dreiste Züge, wodurch Correggio sogar seine Schönheit noch hätte vermehren können. Endlich wuste niemand so gut als er, die blutfarbigen Halbtinten zu gebrauchen, welche eben so schön wirken, als in der Natur.

I.

Von der Zeichnung des Titian.

Im Anfang war Titian trocken in den Umrissen, indem er den Styl seiner Lehrmeister nachahmte. Er vergrösserte nachher seinen Geschmack, als er sich auf die Nachahmung der Natur legte. Und endlich vernachläßigte er die Zeichnung dadurch, daß er seinem Pinsel mehr freyen Lauf ließ, und verfiel in einen gemeinen und groben Geschmack. Mit alle dem, mahlte er schönere Kinder, als irgend ein anderer Mahler, so, daß ihn Poussin beständig studierte, und Fiamingo, der stärkste in diesem Fach, lernte aus den Gemählden des Titian.

Es ist kein Zweifel, daß er nicht sollte die stärkste Anlage zu einem großen Zeichner gehabt haben, weil er einen richtigen Blick besaß, um die Natur und das Antike nachzuahmen, wenn er nur das letztere hätte studieren wollen. Allein seine große Neigung zum Colorit, erlaubte ihm nicht Zeit genug, die Antiken gründlich zu studieren, daher unterstehe ich mich nicht, zu sagen, daß Titian ein großer Zeichner gewesen sey.

II.

Vom Colorit des Titian.

Zum Unglück haben wir so wenig Gemählde von Giorgione, daß man kaum muthmaßen kann, wie weit seine Geschicklichkeit gegangen ist. Allein

 von

von Titian, in sofern er ihn nachahmte, haben wir genug, so daß es entschieden ist, welchen von beyden man das Verdienst beymessen soll, wodurch die Nachwelt belehrt wird, wie man die Bekleidung mahlen, und wie man sich der Farben bedienen soll. Kurz, ich lege dem Titian diese Erfindung bey, weil man in seinen Gemählden bemerkt, daß wenn er auch nicht der Erfinder davon war, so behandelte er doch diese Kunst so, als wenn er sie neu erschaffen hätte. Er war der erste, welcher nach Wiederherstellung der Mahlerey, sich des Idealischen der verschiedenen Farben in den Gewändern mit Vortheil zu bedienen wuste. Vor ihm wurden alle Farben für die Gewänder ohne Unterschied gebraucht, und fast alle Draperien wurden mit einerley Grad von Licht und Schatten gemahlt. Titian und Giorgione sahen ein, daß das Rothe die Dinge hervorstechen läßt, daß das Gelbe die Lichtstrahlen an sich zieht und auffängt; daß das Blaue eine Schattenfarbe, und zu großen dunklen Stellen sehr dienlich ist. Sie kannten auch die Wirkungen der Saftfarben, und wusten sich auch alle diese Beobachtungen zu Nutze zu machen. Durch diese Mittel, fand Titian den wahren Begriff des schönen Colorits, und die Art und Weise, den Schatten und Halbtinten sowol als dem Licht, einerley Grazie, Klarheit des Tons und anständige Farben zu geben. Und also wuste er mit einer Menge von Halbtinten, die durchsichtige Haut, das grobe Fleisch mit einer reinen Farbe aus Gelb und Schwarz, das Fette mit Gelb und Roth vermischt, zu unterscheiden. Endlich

lich kam er so weit, daß er mit jeder Tinte das Eigenthümliche einer jeden Sache anzudeuten wuste. Er war ferner überzeugt, daß die durchsichtigen Körper nicht so entscheidende Farben haben, als die undurchsichtigen, und das bey den letztern das Licht verschluckt, bey jenen aber zurückgeworfen wird. Durch alles dieses erreichte er den hohen Grad des Colorits, in welchen er nicht seines Gleichen gehabt hat.

Die römische Schule hat niemals ein gutes Colorit gezeigt; die Lombardische etwas besser, und die Venezianische hat vor allen den Vorzug. Dieses kam daher, weil die Venezianer in der Portraitmahlerey sehr geübt waren. Dies giebt Gelegenheit, die Kunst zu mahlen von der Natur zu erlernen, und ihre große Verschiedenheit zu studieren. Denn diejenigen, welche sich abmahlen lassen, wollen mit ihrer ganzen Bekleidung gemahlt seyn, und daher ist der Mahler genöthigt, eine Menge von Dingen nachzuahmen, als Sammet, Atlas, Taffet, Tuch, Leinewand, Edelgesteine. Dieses muß nothwendig das Genie des Künstlers sehr aufmuntern, wenn er es gut machen will, und er kann sich auch nicht wohl davon losmachen. Die Dilettanten, denen die gute Nachahmung dieser Dinge schmeichelte, gewöhnten sich nach und nach an diesen Geschmack in der Mahlerey. Der Portraitist, um Beyfall zu erhalten, muß in seinen Gemählden gewisse auffallende Dinge anbringen, und sie verschiedentlich auszuschmücken suchen, damit die Portraits das Ansehen

 haben,

haben, wie die wirklichen Personen gemeiniglich bekleidet sind. Zu Rom, wo der Geschmack an den Antiken herrscht, macht man nicht viel Wesens aus diesen Zierrathen, und stellt vielmehr die Dinge so einfach als möglich vor. Die Dilettanten verlangen vielmehr heroische Vorstellungen, bey welchen die vielen Zierrathen sehr fehlerhaft sind. Von Kindheit an, erlernen sie diese Grundsätze, und gewöhnen sich einen Geschmack im Colorit an, daß nicht so abwechselnd, und mit der Wahrheit so übereinstimmend ist, als das gekünstelte.

Die Deutschen, Niederländer und Holländer haben ein besseres Colorit gehabt, als die Römer. Durch die Mahlerey des Sammts und Atlaß hat Rubens und Vandeyk seinen Geschmack sehr verbessert, er war der erste, so von den Wiederscheinen und zufälligen Lichtern, welche er an diesen Gegenständen bemerkte, eingenommen, daß er das Fleisch eben so wiederscheinend machte, als den Atlas. Er hatte den Tizian studiert, dessen Geschmack sich aber zu dem seinigen wenig schickte, weil das Colorit des Tizians bewunderun-swürdig und abwechselnd ist, und er niemals die allgemeine Harmonie dabey vergaß, die dem Rubens ganz und gar unbekannt war, und wenn er sie anbringen wollte, so häufte er blos Farben zusammen, und ließ eine auf die andere reflektiren, ohne in Acht zu nehmen, daß die Farben, wenn sie sich nicht wohl zusammen vertragen, das Gesicht beleidigen. Hiervon haben wir ein deutliches Beyspiel.

Die

Die Farben des Regenbogens sind untereinander sehr harmonisch; sobald man aber das Rothe, oder Blaue, oder Gelbe daraus wegnimmt, so ist die Harmonie sogleich zerstöhrt. Eben dieses kommt auch bey einem Gemählde vor, wenn eine von den drey angeführten Farben darinn fehlt. Der Grund davon ist dieser, weil ihre wahre Zusammenstimmung in dem Gleichgewicht der drey Hauptfarben, des Rothen, Blauen und Gelben besteht. Rubens brauchte in seinen Gemählden einige von diesen drey Farben stark, aber er wuste sie nicht so im Gleichgewicht zu erhalten, wie Titian, der alles nach den Regeln der strengsten Harmonie behandelte, und daher muß man ihm die Ehre lassen, daß er der vollkommenste Colorist gewesen ist, der jemals gelebt hat.

III.

Von dem Helldunkel des Titians.

Viele haben vorgegeben, daß Titian eine Art von besonderm Helldunkel erfunden habe, und hierunter verstehen sie dasjenige, was seinen Gemählden den wunderbaren Effekt giebt, den sie hervorbringen. Allein diese irren sich eben so sehr als die, welche den Correggio für den besten Coloristen halten. Sie setzen zum Lobe des Titians noch dieses hinzu, daß seine Figuren ein lebendiges Fleisch zu haben scheinen, und eben hierinn gestehen sie zugleich die Vortreflichkeit seines Colorits ein. Um den Correggio recht zu preisen, sagen sie, man könne so zu sagen, mit den Händen zwischen den Gegenständen seiner Gemählde durch-

durchfahren. Was hat aber dieses mit dem Colorit zu thun? Dieses läßt sich ja eben so gut bey einer Zeichnung, als bey einer Pallette mit Farben gedenken. Das Besondere, was Titian im Helldunkel hat, kommt blos von seinem Colorit her. Da ihm nicht unbekannt war, daß die Farben durch den Schatten verlieren und dunkel werden, so wuste er ihnen ihren wahren Ton zu geben; und durch seine Kenntniß des Colorits hat auch sein Helldunkel viel Gutes an sich. Er verwendete überdem großen Fleiß auf die Nachahmung der Natur, welche er so, wie sie ist, kopierte; und da diese so unendlich verschieden ist, so erreichte er auch eben dieselbe Verschiedenheit in seinen Werken. Allein er studierte sie nicht nach eben den Grundsätzen wie Correggio, sondern begnügte sich, sie so nachzuahmen, wie er sie sah, ohne das geringste idealische hinzuzusetzen.

Das, was ich bisher vorgetragen habe, muß man nicht so streng auslegen, als wollte ich dem Titian das Helldunkel, und dem Correggio das Colorit ganz und gar absprechen. Ich habe blos die Absicht, die Verdienste beyder Künstler gegeneinander zu halten, und zu zeigen, in welchem Theil sich ein jeder vorzüglich hervorgethan hat. Denn es ist in einer so weitläuftigen Kunst nicht möglich, daß ein menschlicher Verstand, der ohnehin eingeschränkt ist, in allem gleiche Vollkommenheit und den höchsten Gipfel erreichen sollte. Bey alledem also, was ich gesagt habe, bin ich überzeugt, daß im Ganzen genommen diese angeführten großen Mahler das Wesent-

sentliche ihrer Kunst recht wohl verstanden; aber dieses glaube ich, daß ein jeder nur in einem gewissen Theil vorzüglich hervorleuchtet. Raffael, zum Beyspiel, scheint die höchste Stufe der Vollkommenheit in der Zeichnung erlangt zu haben, wenn man die antiken Statüen nicht in Erwägung nimmt, durch welche er übertroffen wird. Wer nicht hinlängliche Kenntniß hat, könnte öfters den Titian dem Correggio in Ansehung des Helldunkel vorziehen; allein ich, der ich dergleichen Dinge besser verstehen muß, kann mich nicht davon überzeugen.

IV.

Von dem Ideal des Titian.

Titian hatte sehr wenig Ideal in der Zeichnung. Vom Helldunkel besaß er so viel, als zur Erreichung der Natur hinlänglich war, keinesweges aber hatte er es so sehr in seiner Gewalt als Correggio, weil sein Helldunkel sich nur auf das Ganze und Allgemeine erstreckte. Hingegen war er im Colorit viel idealischer, weil er den Charakter und die Abstufung einer jeden Farbe wohl kannte, und sie auch an ihren gehörigen Ort geschickt anzubringen wuste. Die Wissenschaft, ein rothes Gewand für ein blaues vorzüglich zu wählen, ist nicht so leicht, als man glaubt, und hierauf verstand sich Titian vortreflich. Auch die Harmonie der Farben, welche einen Theil des Ideals ausmacht, wuste er sehr wohl: denn die Harmonie bemerkt man in der Natur nicht, bevor man sich dieselbe nicht in der Einbildungskraft vorge-

vorgestellt hat. Eben dieses sage ich von dem Helldunkel, denn die verschiedenen Grade des Lichts haben in der Mahlerey nicht eben die Stärke, als sie wirklich in der Natur haben, und eben so verhält es sich mit der Harmonie und mit den Farben, deren sklavische Nachahmung zu nichts zu gebrauchen ist. Da sich also Titian in diesen Theilen so vorzüglich hervorgethan hat, so mache ich daraus den Schluß, daß er auch hierinn sehr idealisch war. Was die Erfindung betrift, so war er darinn ganz einfach, und erstreckte sich gemeiniglich nicht über das Nothdürftige, und folglich findet man hierinn nichts Idealisches.

V.

Von der Composition des Titian.

Seine ersten Compositionen waren nach dem Gebrauch der damaligen Zeit, symmetrisch; seine zweite Manier war etwas mehr gewählt, aber ohne besondere Regeln; in der letztern scheint es, daß er nicht einmal dem, was er componirte, nachgedacht hat, obgleich von ohngefähr einiger Ausdruck darinn anzutreffen ist. Sehr oft brachte er auch Portraits in seinen Gemählden an, und seine Compositionen verfielen dadurch noch mehr ins Frostige. Wenn er ja etwas gut componirte, so ist es so selten, daß man ihm dieses nicht als ein Verdienst seiner Geschicklichkeit anrechnen kann. Endlich befolgte er in diesem Theil die Natur schlechthin, ohne den künstlichen Ausdruck baben zu beobachten.

Fünftes Kapitel.

Von dem Geschmack der Alten.

Die Schriftsteller erzählen uns vieles von den Ursachen der Erfindung der Zeichenkunst, wenn man sie aber genau untersucht, so ist alles so verworren und dunkel, daß man am Ende nichts weiß. Ich glaube, daß es unmöglich ist, den wahren Ursprung der Künste zu erfahren, weil sie vielleicht zu verschiedenen Zeiten und Oertern erfunden wurden, so, wie es mit der Buchdruckerkunst zu gehen pflegt, über deren Erfindung sich verschiedne Städte Europens streiten, und deren Besitz die Chineser noch viele Jahrhunderte zuvor behaupten. Es kann sich getroffen haben, daß die Zeichnung zu gleicher Zeit, in Griechenland, in Egypten und in Italien kann erfunden seyn, oder das eins von diesen Völkern sie von einem andern erlernt hat. Indessen ist es nicht nöthig, dieser Sache weiter nachzuspüren, indem es von keinem beträchtlichen Nutzen ist, ob wir dieses wissen oder nicht. Aus diesem Grunde halte ich mich bey dieser Streitigkeit nicht länger auf, und überlasse es den Gelehrten zur Untersuchung, ob zwey oder mehrere Städte gleiches Namens gewesen sind, und welche von diesen der Geburtsort dieses oder jenes Künstlers gewesen ist, der einen gewissen Theil der Kunst erfunden, oder zur Vollkommenheit gebracht hat. Mein Gegenstand ist blos dieser, von dem Studium der Alten zu reden, und

auf

auf was für Wege sie die Mahlerey und Bildhauerkunst erfunden haben, so wie auch von ihren Geschmack und Grundsätzen, nach welchen, sie meiner Vorstellung nach, werden gearbeitet haben.

Ich bin geneigt zu glauben, daß die Zeichnung das Erste war, worauf die Menschen verfielen, und daß die Mahlerey und Bildhauerkunst erst nachher aufgekommen ist; daß man im Anfang keine Bildhauerarbeiten verfertigte, und lange nachher erst zu mahlen anfieng; daß die ersten Zeichnungen Vorstellungen von der menschlichen Gestalt waren; daß man hierauf weiter zur Bildung der Figuren aus Thon fortschritt, und daß durch dieses Mittel die Kunst sich mehr der Nachahmung der Natur näherte. Denn die Form einer Sache, die man von allen Seiten sieht, ist leichter auszudrücken, als die Zeichnung selbst, welche weit mehr Nachdenken erfordert, und daher auch nicht so mechanisch ist, als die Sculptur. Dem sey wie ihm wolle, so unterstehe ich mich nicht diesen Punkt zu entscheiden, sondern vermuthe nur dieses, daß die Zeichenkunst bey den Alten mit sehr einfachen, langen und geraden Gestalten ihren Anfang nahm, nach Art der Figuren, die wir auf den sogenannten Etrurischen Gefäßen sehen.

Ich stelle mir vor, daß bey den Alten die Philosophie und die übrigen Zierden des Verstandes schon werden geblühet haben, ehe sie die Bildhauerkunst und Mahlerey cultivirten; und daher befolgten sie einen

einen Weg, der von jenen unserer heutigen Künstler ganz verschieden ist, nämlich, sie befolgten den Weg der Vernunft und nicht der Praktik, noch des Eigensinnes, denn ich sehe, daß sie die nothwendigsten Dinge, denen weniger wichtigen vorzogen. Hierzunächst verwandten sie ihre Aufmerksamkeit auf die Muskeln, und nachher auf die Proportion, weil diese zwey Theile das Nützlichste und Nothwendigste der menschlichen Gestalt ausmachen, und hierinn besteht der ganze Geschmack, den sie anfangs hatten. Alles dieses lernt man aus der Geschichte und aus der Vorstellung sowol der göttlichen als menschlichen Figuren kennen, und man sieht zugleich, daß diejenigen, welche sich den zeichnenden Künsten widmeten, mehr mit der Vernunft, als handwerksmäßig arbeiteten. Wir sehen einige Vasen mit der vortreflichsten Gestalt und mit der grösten Delicatesse und Kunst ausgeführt, welches ohne vieles Nachdenken und ohne großes Studieren nicht geschehen konnte. Man findet an diesen Figuren eine Proportion, welche sich ohne eine Kunst, die auf sichre Regeln gegründet ist, unmöglich einsehen und ausüben läßt. Diese Regeln können in nichts anders, als in der Proportion ihren Grund haben, die von den Griechen erfunden und in Ausübung gebracht wurde, die sie von Anfang an kannten, und sie natürlicherweise aus der schönen Natur ihrer Zeit und ihres Landes schöpften. Wenn sie in diesem Theil ohne Regeln, wie unsere Neuern gearbeitet hätten, so hätten sie (wenigstens aus Irrthum) einige Köpfe gemacht, die von diesen Regeln abge-

wichen und verschieden gewesen wären; wir sehen aber, daß sie überall einerley Proportion beobachtet haben.

In der zweyten Epoche lernten sie einsehen, daß diese einförmigen Regeln einen trocknen und armseligen Geschmack hervorbrachten. Sie vergrösserten daher ihre Manier, indem sie den Figuren einen gewissen Edelmuth gaben, welcher beynahe als Grosheit angesehen werden konnte. Sie machten die Glieder grösser, als sie bisher gethan hatten; allein die geraden Linien behielten sie bey, und verfielen daher in einen etwas groben Geschmack, ob er gleich nicht von der schlechtesten Manier war. Denn die Trockenheit des ersten Styls hatten sie verlassen, und daher war dieser schon um vieles besser. Von dieser zweyten Manier sehen wir einige hetrurische Statuen, zum Beyspiel, die Toscanische Amazoninn, schwerfällig und hart, aber ganz und gar von gutem Charakter. Man kann sagen, daß die Griechen seit dieser Epoche auf diesem Wege lange blieben, wie man aus den wenigen Monumenten, die uns von dieser Zeit übrig geblieben sind, ersiehet.

Ihre Stirnen sind flach, ihre Nasen viereckig, die Augenbraunen stark angedeutet, die Lippen sind gleichsam gerade von einander geschnitten und eingefaßt. Alles dieses beweiset dasjenige, was ich sage, und unter andern Statuen bekräftiget es die mediceische Minerva im Pallast Justiniani, deren Simplici-

plicität in Umrissen mir die Vermuthung giebt, daß es ein Werk aus dieser zweyten Epoche ist.

Die Statuen, welche die Gruppe der Fabel der Niobe ausmachen, scheinen nach andern gemacht zu seyn, und zwar nach solchen, als sich der griechische Geschmack schon etwas mehr verfeinert hatte. Die Proportionen sind von der höchsten Vollkommenheit; die Formen sind erhaben und scheinen sehr schön; allein eine gewisse Annehmlichkeit, welche erst viel später bekannt wurde, fehlt ihnen ganz und gar. Weil ihre Linien noch zu gerade sind, so machen sie noch so viele Winkel; überhaupt genommen fehlt ihnen noch jene erhabne Zierlichkeit, und jener so vollkommen abwechselnde Contour, welchen man an anderen griechischen Statuen bemerkt, z. E. an dem Apoll, an dem kleinen Apoll, an dem Fechter, an der Venus und an dem Ganimedes. Ich muthmaße, daß die vorhin genannten Statuen der Niobe noch aus den Zeiten vor Alexander den Großen sind, weil die Gewänder nicht schön in die Augen fallen, und man gewahr wird, daß ihre Verfasser blos darauf bedacht waren, die Trockenheit des ersten und das Schwerfällige des zweyten Styls zu vermeiden.

Zu Zeiten Alexanders, oder nicht lange nachher, erreichte die Kunst die höchste Vollkommenheit, indem man den Umrissen mehr Bewegung gab, und dem Stein die Härte benahm, welche von den einförmigen Linien und Winkeln verursacht wurde; mit

 einem

einem Wort, die geschickten Bildhauer fiengen an das Fleisch zu studieren. Alsdenn hörte die Bildhauerkunst auf eine unvollkommene Kunst zu seyn, und erreichte die wahre Nachahmung der Natur. Ich gehe in meinen Behauptungen noch weiter, und sage, daß die Bildhauerkunst diese letzte Stärke der Mahlerey zu verdanken hat, weil diese bisher nicht solchen Fortgang gemacht hatte, noch die wahre Vollkommenheit erlangte, als bis die Schule des Pamphilus entstand. Gleich darauf erschien sein Schüler Apelles, und erregte die Aufmerksamkeit und den Geschmack seines Jahrhunderts, indem er alle Kleinigkeiten und Trockenheiten abschafte. Er sagte von den übrigen Mahlern, daß ein jeder in einem gewissen Theil vortreflich sey, allein die Grazie gehöre ihm eigenthümlich, und daß er wisse, wenn ehe ein Werk für fertig und vollkommen zu halten sey. Er sagte dieses nicht um deßwillen, als wenn er das Nachläßige und Unvollendete zur Hauptsache machte, sondern er gab damit zu verstehen, daß er ausserwesentliche Dinge wegzulassen wisse, und daß, wenn ein anderer Mahler einen Theil der Vollkommenheit inne hätte, man bey ihm alle Vollkommenheiten zusammen anträfe. Ich sage dieses, um dadurch meinen Satz desto deutlicher zu machen, indem ich glaube, daß wenn die Bildhauer die Zierlichkeit und Grazie in den Werken des Apelles und seiner Zeitgenossen werden gesehen haben, so werden sie die Augen eröffnet und in ihrer Kunst den vortreflichen Geschmack eingeführt haben, mit welchen sie nachher solche Wunder der Kunst ausar-

bei-

beiteten. Hierauf erhielt eben diese Mahlerey die mehreste Ehre, indem wir sehen, daß Philippus, der Vater des Alexanders, ein Gesetz aus Achtung gegen den Pamphilus gab, nach welchen er befahl, daß keiner als freye Personen, das hieß nach der damaligen Zeit Leute von Adel, die Mahlerey erlernen sollten. Hierdurch wurden die Mahler mehr geehrt und geschätzt; und die großen Glücksgüther, die sie erwarben, waren dazu behülflich, daß sie mit mehrerer Bequemlichkeit eine so schöne Kunst zur Vollkommenheit brachten, welche bisher ziemlich selten, die Bildhauerkunst hingegen viel gemeiner gewesen war.

Bis zur Zeit Alexanders nahmen die Künste immer stufenweise zu, und nachher vervollkommten sie sich nicht weiter, ob sie sich gleich immer mehr und mehr ausbreiteten. Dieses Jahrhundert gleicht demjenigen des Raphaels, wo man auf einmal die schönsten Werke sah, welche weder vor noch nach der Wiederauflebung der Künste mehr gesehen wurden; und obwohl nachher in einem gewissen Theil eine verbesserte Manier zum Vorschein kam, so findet man doch keine einzige, welche im Ganzen genommen, den großen Männern der damaligen Zeit wäre gleichgekommen.

Von dem Jahrhundert des Alexanders bis zum Untergang der Kunst mit dem griechischen Kaiserthum, gieng man immer weiter in Bereicherung mit einigen neuen Auszierungen, die aber in kleinen und

unnützen Theilen bestanden; da hingegen die Alten aus den besten Zeiten, sich einzig und allein auf die Hauptsachen legten, ohne sich um das Studium der Feinheit der Haare und andere änliche Kleinigkeiten zu bekümmern, und vielmehr bedacht waren, die Nachahmung des Nackenden zur Vollkommenheit zu bringen, ja sie hielten sich gemeiniglich bey der Bekleidung nicht so sehr auf, als wir.

Es ist gewiß, daß nachher bey der Freyheit Griechenlandes einige Bildhauer gewesen sind, welche zum Theil den vorhergehenden großen Männern gleichgekommen sind, und bisweilen im weichen und fleischichten Geschmack noch etwas besseres geleistet haben; allein demohngeachtet sind sie niemals mit den erstern zu vergleichen, weil sie eine nicht so erhabne Einbildungskraft und hohe Ideen hatten, als die Künstler aus jenen glücklichen Jahrhunderten, als Reichthum und Freyheit das Genie anfeuerte, und ihren erhabnen und so zu sagen göttlichen Begriffen hülfreiche Hand leistete.

Mit Erweiterung des Kaiserthums kamen die Künste aus Griechenland nach Rom; aber ich weiß nicht, wenn ehe sie daselbst geblühet haben, indem man keine einzige gute Statue findet, mit einem lateinischen Namen ihres Verfassers bezeichnet. Vielleicht suchten die römischen Künstler, wie viele Neuere, darinn etwas besonders, daß sie ihre Namen in einer gelehrten Sprache darunter setzten. Wer kann dieses wissen? Ich bin aber doch der Meinung,

nung, daß diese Nation die Künste nicht bis zu dem Grad der Vollkommenheit brachte, daß sie Denkmähler hätte hinterlassen sollen, die Bewunderung verdienten. Wir haben eine Menge Statuen, welche wir dem lateinischen Geschmack zuschreiben, die aber wenigstens gewiß nicht griechisch sind, indem sie, ohnerachtet sie in Griechenland gefunden seyn sollen, nicht verdienten nach Rom gebracht zu werden. Allein bey den mehresten erkennt man den Charakter der Nation an den Köpfen und Büsten unter der Gestalt der Fechter und Soldaten. Ausserdem ist ihr Styl hart, wie man an allen ihren Portraiten sieht, und besonders an denen, welche zu der Zeit, die dem schönen Geschmack Griechenlands am nächsten kommt, verfertigt wurden, dergleichen die Köpfe des Cäsars und Augustus und noch der vorhergehenden Consuls sind. Ueberhaupt glänzten die Künste bis zur Zeit des Nero sehr wenig in Rom; und wenn sie zu den Zeiten des Trajan und Hadrian etwas mehr blüheten, so glaube ich, daß die guten Künstler alle Griechen gewesen sind, wie man an ihren Styl bemerkt, welcher bey aller ihrer Schwäche, doch bisweilen die guten Grundsätze des Alterthums beybehielt, nämlich die Simplicität in den Umrissen, die Vollständigkeit, die Beobachtung der Einheit der Proportionen, und die schönen Charaktere der Köpfe.

Die Sicilianer hatten auch etwas von dem guten griechischen Geschmack an sich, und erhielten ihn lange Zeit, ohne jedoch jemals die Vollkommenheit

heit zu erreichen. Weil sie aber nicht so correkt als die Griechen waren, und in den Theilen mehr Rundirung und Carrikatur hatten, so brachten sie es niemals so weit, den Marmor eben so fein und glatt auszuarbeiten.

Die Alterthumsforscher irren sehr, wenn sie die Vollkommenheit da, wo sie nicht seyn kann, nämlich in den geschnittenen Steinen, finden wollen. Das, was an ihnen den vornehmsten Werth ausmacht, ist blos der Styl, weil sie mit Praktik und Manier verfertigt sind. Ihre Verfasser können nur die leichte Schönheit darinn andeuten, und müssen die schwerere, wodurch sie nur würden in Fehler verfallen seyn, vermeiden.

Allein ich komme auf die römischen Werke zurück und behaupte, daß ihre uns übriggebliebenen Denkmale, von welchen wir wissen, daß sie zu ihrer Zeit sehr hoch gehalten wurden, nicht mit der äussersten Feinheit ausgeführt sind, und ihre ganze Kunst schränkt sich auf eine schöne und edle Leichtigkeit ein. Der Verfall der Kunst in Rom kam vielleicht von der Menge der Künstler her, welche, um recht allgemein zu seyn, in Verachtung verfielen: indem man zu der Zeit, da Rom in Flor war, kein anderes Metier, als den Soldatenstand hochschätzte; und da folglich die zeichnenden Künstler in geringem Ansehen standen, so brauchten sie auch wenig zu studieren, und ihre Kunst nur als ein mechanisches und schlechtes Handwerk zu behandeln, das sich nur

für

für Sclaven und unglückliche Menschen schicke. Auf diese Art verfiel die Kunst, bis sie sich endlich durch die Zerrüttung des Kaiserthums, durch Kriege, durch Einfälle der Barbaren, durch Religionsveränderungen, und durch Abschaffung der Bilder ganz und gar verlohr; lauter Dinge, welche dem guten Geschmack den letzten Stoß gaben, und alles Schöne, was uns von den Alten übrig war, zerstöhrten.

Demohngeachtet hat die Welt den Griechen, diesem unglücklichen und unterdrückten Vaterlande der Künste, die Erhaltung und Wiederentstehung derselben zu danken; denn sie brachten die Mahlerey zum zweitenmal nach Italien, und hier wurde sie von neuen bearbeitet, und von den Florentinern, Venezianern und Lombardern verbessert, bis sie endlich vom Raffael, Titian und Correggio zur höchsten Stufe der Vollkommenheit gebracht wurde. Und von diesem Zeitpunkt an, fängt sie bis auf unsere Zeiten von neuen an in Verfall zu gerathen, ja wir werden ihren gänzlichen Untergang erleben, wenn wir auf dem bisherigen Wege fortgehen. Dieses sage ich nur im Vorbeygehen von der Erfindung, Fortgang und Verfall der Künste. Jetzt will ich von ihrer Schönheit, und besonders von derjenigen reden, welche in der ersten, zweiten und dritten Epoche des Alterthums beobachtet wurde.

Im Anfang war aller Geschmack nur einförmig, nämlich ungebildet und grob. Die Egyptier blieben hierbey stehen, und verbesserten sich niemals,

weil die Natur ihres Landes nicht geschickt war, ihnen Begriffe von Vollkommenheit, Schönheit und Proportion einzuflößen.

Die Griechen und Toſkaner waren die erſten, welche die Proportionen entdeckten. Sie ſahen bald ein, daß ein Theil, welcher ſich auf einem andern ſtützt, viel leichter als dieſer ſeyn muß; ſie wurden ferner gewahr, daß eine Hand, ein Fuß, ein Kopf, wenn ſie zu groß ſind, eine Ungeſtalt hervorbringen; ſie bemerkten, daß jeder Körper die Eigenſchaft und das Vermögen haben muß, alle ſeine Bewegungen mit Leichtigkeit hervorzubringen, und daß alle Bewegung durch die Gelenke hervorgebracht wird. Daher beobachteten ſie, daß der Hals und Kopf mit dem Körper vereiniget, daß mit dieſem die Schultern verbunden ſind, an welchen ſich wieder die Arme anfügen, ſo wie an den Hüften die Schenkel, und an dieſen die Füße mit den Ziehen; und da ſie ſo darüber nachdachten, daß mit dieſen die Stärke in den Handlungen und Bewegungen aller dieſer Theile ſtufenweiſe zunimmt, ſo erlangten ſie den Begriff des Leichten und Ringfertigen, was man in den Toſkaniſchen Figuren ausgedrückt findet. Sie erkannten, daß die Kraft der Stellung von unten anfängt, und ſtufenweiſe bis oberwärts zunimmt. Weil auf dem Fuß der Schenkel, hierauf die Hüfte, und auf dieſe der Sturz des Körpers ruhet, ſo philoſophirten ſie darüber und fanden, daß zwiſchen der Länge und Breite dieſer Theile eine gewiſſe Proportion herrſchen muß. Sie giengen hierauf noch weiter, und beleh-

lehrten sich, daß bey allen Gliedern des Körpers, zwey entgegengesetzte Bewegungen sind, nämlich Handlung und Ruhe; das heißt eine wirkende und leidende Kraft. Zum Ausdruck der ersten war Ringfertigkeit und Leichtigkeit in den äussern Theilen nöthig; und zum Ausdruck der andern mußten die Glieder viel fester und stärker seyn, und folglich deuteten sie die äussern Theile (Extremitäten) größer an. Allein da Dicke oder Breite der Theile in das Schwerfällige ausarten kann, so leitete man die wahre Leichtigkeit von der Proportion der Glieder mit den Gelenken her; daher sahe man sich genöthigt, die Füße lang und leicht zu machen, wie man wirklich an allen guten Statüen aus dieser Zeit bemerkt; und da sie diese Beobachtungen auf dasjenige anwandten, was sie in der schönen Natur ihres Landes sahen, so setzten sie die gründlichsten Regeln davon fest.

Daher bin ich der Meinung, daß man die Kenntniß der schönen Proportion denen ersten Künstlern aus der ersten Epoche der Kunst zu verdanken hat. In der zweiten behielt man alle Proportionen der Länge bey, welche schon festgesetzt waren. Da man aber einsahe, daß dieser Geschmack zu trocken und gemein war, so fiengen sie an, ihn abzuändern, und machten die Gelenke nicht so lang und etwas enger, womit sie zugleich mehr Großheit und Annehmlichkeit einführten. Bey alledem wußten sie sich doch nicht ganz von der Trockenheit frey zu machen, denn indem sie die geraden Linien vermie-

mieden, vermischten sie selbige mit den erhabenen, und wusten sie nicht wellenförmig zu machen. Die Werke, welche wir aus dieser Epoche haben, scheinen in ihren Einbiegungen wie ausgehöhlt, weil da, wo zwey erhabene Linien zusammenkommen, ein sehr tiefer Winkel entsteht, und daher scheint dieser Styl bey den Einbiegungen abgeschnitten. Dieser Gebrauch der Linien war jedoch nicht willkührlich und allgemein, denn sie pflegten auch gerade Linien damit zu verbinden, und zwar diese für die Dinge, welche auswärts, und die andern, nämlich die erhabenen für die, welche einwärts gehen. Ich will damit dieses sagen, daß sie da, wo der Einbug stärker seyn sollte, eine starke krumme Linie anbrachten, und da, wo sie ausbiegen wollten, verlängerten sie die gerade Linie mehr. Diese Methode war von dem ersten Styl hergenommen, und man sieht ihn deutlich an den Charakteren, welche sie ihren Köpfen gaben, an welchen sie von dem Haarwuchs bis an die Spitze der Nase eine gerade Linie machten; sie erniedrigten die kleinen Theile, um die großen zu erhöhen, indem sie sich blos bey den allgemeinen Formen aufhielten. Dieses kann man an dem Kopf des Jupiters, und der oben angeführten Minerva, wie auch an mehrern aus derjenigen Zeit bemerken, wo die Künstler die geraden Linien und Winkel häufig brauchten, und sich blos bey den Haupttheilen mit Hinweglassung der kleinern aufhielten. Die Stirn machten sie platt; von dem Haarwuchs an, wie ich schon gesagt habe, bis an die Spitze der Nase, ist alles eine gerade Linie. Die obere Fläche derselben

ist

ist ganz platt, und macht mit der Oberlippe einen rechten Winkel. Auf beyden Seiten ist sie auch platt, und die Nasenlöcher sind kaum angedeutet, um nicht die Hauptform zu unterbrechen, welche an der Seite aus zwey Triangeln, und oberwärts aus einer ebenen Fläche besteht. Das Nasenbein bemerkten sie ganz und gar nicht. Von da, von der Spitze der Nase bis an den äussersten Rand der Oberlippe machten sie eine andere flache Gestalt, die fast so breit als die Nase war; welches ein gewisses Ansehen von Ernsthaftigkeit und Edelmuth giebt. Ich glaube, sie würden die Unterlippe eben so gestaltet haben, wenn sie die Natur nicht so verschieden gemacht hätte. Denn ich sehe, daß sie dieselbe nach ihren Geschmack einzurichten suchten, indem sie vom Kinn bis an den Mund gleichsam eine gerade Linie steigen ließen, und nach den hervorragenden Theil der Unterlippe eine flache Form anbrachten. Dem Kinn gaben sie auch eine flache Gestalt; den Backen gleichfalls, ausgenommen da, wo die Augenknochen durchschimmern; und auf diese Art machten sie alle übrigen Theile, indem sie dieselbige groß, gleichförmig und simpel ausdrückten, und die Kleinigkeiten wegließen. Durch alles dieses setzten sie gewisse Regeln fest, welche sie, ohne jemals abzuweichen, befolgten, und bildeten dadurch den zweyten Grad der Vollkommenheit oder die zweyte Epoche des Geschmacks.

In der dritten Epoche, als die beste Zeit der Kunst, brachten die Alten ihre Manier zu mehrerer Voll-

Vollkommenheit, indem sie darüber einstimmig waren, daß man in den beyden vorhergehenden den Effekt des Fleisches nicht gehörig ausgedrückt hatte; denn in der ersten schien es zu nervös, und in der zweyten zu sehr aufgeschwollen und grob. Endlich sahen sie ein, daß in der schönen Natur eine beständige Abwechselung anzutreffen ist; daß keine einzige Sache wiederholt seyn darf; daß man von der erhabenen Linie zur vertieften und geraden übergehen, und sie miteinander vermischen müsse; daß es bey den flachen und winklichten Theilen der zweyten Manier nöthig sey, die erhabenen mit den vertieften zu verbinden, und da, wo Abwechselung erfordert würde, müßten alle drey Arten von Linien zusammentreffen; sie sahen die Ursach ein, warum man keinen einzigen Winkel ohne krumme, und keine krumme ohne sie zu unterbrechen oder einzubiegen, nämlich ohne wellen- und schlangenförmige Linie machen müsse. Sie bemerkten, daß kein Einbug einem andern von gleicher Gestalt gegenüber stehen, und kein Ausbug einem andern entgegengesetzt seyn müsse; daß keine Linie von eben der Proportion und Charakter als die entgegenstehende auf der andern Seite seyn müsse; und daß endlich eine beständige Abwechselung in allen Umrissen und Proportionen herrschen müsse.

Durch diese Regeln konnten die Künstler nicht in Irrthümer verleitet werden, indem sie in der guten Ausübung der vorhergehenden Manieren ihren Grund hatten: denn die erste hatte die guten Proportionen entdeckt, und die zweyte alle Kleinigkeiten

ten und unnütze Dinge verbannt; die dritte hatte blos die höchste Vollkommenheit der Kunst zum Endzweck, und besteht in der Abwechselung, als die Seele der Dinge. Denn die Abwechselung bringt in unsern Augen eben die Wirkung hervor, was in der Natur die Bewegung ausmacht; und eine Form ganz allein, macht nur einen einzigen Effekt, indem sie uns den Begriff der Bewegung raubt, dahingegen viele und abwechselnde Gestalten uns die Vorstellung von der Dauer und Beständigkeit der Dinge benehmen. Eine bloß gerade Linie auf dem Papier erregt unsere Aufmerksamkeit nicht, hingegen viele, wenn sie eine gewisse Proportion haben, ziehen uns an sich, daß wir sie mit Vergnügen betrachten. Eben dieses geschieht auch bey einem schönen Gemählde, oder bey einer schönen Statüe, welche, je länger man sie ansieht, desto mehr Abwechselung der Formen dem Auge mittheilt, und desto mehr Vergnügen findet es daran, indem sie immer beseelter zu seyn scheinen. Eine einförmige Sache im Gegentheil rühret die Augen nicht; sie erscheint tod: indem unser Geist nichts Neues darinn findet, so wird ihm darüber die Zeit lang, und der Sache bald überdrüßig. Dieses ist eben diejenige Abwechselung, welche die vortreflichen Werke der Alten charakterisirt, und ihnen die letzte äusserste Schönheit giebt, die so schwer zu erreichen ist. Eben diese Abwechselung macht den Unterschied zwischen den Alten und Neuern aus. Nicht umdeßwillen, als wenn die letztern sich gar nicht um die Abwechselung in ihren Werken bekümmert hätten, sondern sie machten

sie

sie nur zu sichtbar und zu sehr studiert; und da sie selbige mit Gewalt zwingen wollten, so schlug sie ihnen fehl, und sie verfielen in die Nothwendigkeit sich zu wiederholen. Die Alten theilten den Zug einer geraden Linie bis zu der höchsten Krümmung in hundert Grade, und sie bedienten sich derselben auf eine fast unsichtbare Art. Die Neuern fangen gleich mit einem Sprung an, und nehmen, zum Beyspiel, für den ersten Grad die Zahl funfzig an; daher können sie nicht so abwechselnd seyn als die Alten, indem sie nur die Hälfte der Grade und Gestalten haben.

Dieses ist nur eine allgemeine Erwähnung von alle dem, was ich über den Geschmack der Alten sagen könnte. Jetzt muß ich noch von ihrer Mahlerey insbesondere reden, indem ich sie zugleich mit der Bildhauerkunst vergleichen, und nach den Stufen und Theilen, welche diese Kunst erfordert, betrachten will, und ich werde hierbey dasjenige anführen, was sie meiner Meynung nach gewust, und was sie nicht gewust haben. Ich will dabey nicht vergessen, daß ich menschliche Werke untersuche, und daß die Menschlichkeit von Fehlern niemals frey ist. Gleichwie wir uns zwey Dinge nicht auf einmal gedenken können, eben so sind auch unsere Handlungen einzeln, und folgen nach und nach auf einander. Durch das Gedächtniß verbinden wir sie mit einander; wenn daher ein Mensch diese Fähigkeit verlohren hat, so hat er alles verlohren; denn die ganze Wissenschaft eines Menschen, besteht blos in der

Ver-

Verbindung der Dinge. Daher ist es so schwer, bey dem Anfang eines Werks alle Theile desselben gegenwärtig zu haben, und sich am Ende an dasjenige zu erinnern, woran man im Anfang dachte, und alles darinn zu vereinigen. Eben dieses macht die Mahlerey und Bildhauerkunst so schwer, indem beyde Nachdenken und Ausführung erfordern. Die erstere hat aber dennoch hierinn etwas vorzügliches für die Bildhauerkunst; denn der Bildhauer muß zur Ausführung seiner Ideen viele Handarbeit thun, welche seinen Geist einschläfert, und noch ehe ermattet und erkaltet, als die Hand die gefaßte Idee auszuführen in Stande ist. Der Mahler hingegen kann mit einem Pinselstrich, der fast so schnell als der Gedanke selbst ist, seine ganze Idee an den Tag legen. Der Bildhauer macht sein Werk nach und nach, und kann ihm die Schönheit nicht so geschwind mittheilen als der Mahler, daher ist das, was bey jenem das letzte ist, bey diesem das Erste, nämlich die Vollkommenheit der Form, indem die Mahlerey mit dem Umriß anfängt, der doch bey der Bildhauerkunst das Ende und die Ausfertigung ausmacht. Demohngeachtet haben die neuern Mahler die Vollkommenheit der antiken Bildhauerkunst nicht erreichen können; und ich glaube die Ursach davon darinn zu finden, weil die Gebräuche unseres Zeitalters von jenen sehr verschieden sind: denn der Mahler muß geschwind fertig werden, und seine Gemählde eher ausliefern, als es sich gehört. Wenn Raffael darauf bedacht gewesen wäre, alle Vollkommenheit, deren er fähig war, auszudrücken, so

hätte er uns, anstatt so vieler Gemählde, die er in seiner kurzen Lebenszeit zu Stande brachte, vielleicht nur ein einziges hinterlassen.

Die Bildhauerkunst hat auch ihre Gründe, warum sie nicht zur Vollkommenheit der Alten gelangt ist, ob wir gleich den Marmor eben so gut, als jene zu bearbeiten wissen; und zwar bestehen sie darinn, daß die Anfänger genöthigt sind, ums Brod zu arbeiten, und die Dilettanten, welche sie beschäftigen, weder das Gute, noch den Gebrauch und Endzweck, wozu die Statuen bestimmt seyn sollen, zu unterscheiden wissen, und tragen daher die Arbeit solchen auf, die noch erst lernen müssen. Diese gewöhnen sich also zur bloßen Praktik und an dem glänzenden Betrug, woran die Reichen, die gemeiniglich die Unwissensten sind, ihren Gefallen finden. Es werden keine Statuen mehr, weder mit Zurathziehung der Philosophen noch einer ganzen Stadt gemacht, sondern nach dem bloßen Eigensinn eines Mächtigen, der ohne Einsicht ist, und in dessen Augen ein schlechter Bildhauer mehr gilt, als ein geschickter. Bey den Alten war eine einzige Statue hinreichend, den Ruhm und das Glück eines Künstlers zu gründen, heut zu tage sind funfzig schlechte nicht zureichend, um den Lebensunterhalt damit zu erwerben; und da die Vollkommenheit der Bildhauerkunst mehr abnimmt als anfängt, so sind unsere Bildhauer genöthiget, ihre Werke unvollkommen zu lassen; und da sich also die Menschen sehr leicht an das Fehlerhafte und Schlechte gewöhnen, so kommt es auch,

daß

daß sogar die Augen der Meister in der Kunst an den verdorbnen Geschmack, der in unsern Tagen herrschend ist, gewöhnt sind.

Aus alledem mache ich den Schluß, daß die Neuern aus verschiedenen Gründen, den Alten nachstehen müssen, und daß die Bildhauerkunst in unsern Zeiten noch schlechter ist, als die Mahlerey. Die letztere wird heut zu tage zu nachläßig, ohne Nachdenken und ohne Wissenschaft bearbeitet, und die Bildhauerkunst ohne gute Regeln der Proportion, und ohne Einsicht auf den Endzweck; dahingegen die Alten bey dieser Kunst schon zu Anfang die besten Proportionen brauchten, nachher die Linien, welche zu dem edlen Ausdruck am schicklichsten sind, indem sie das Ueberflüßige und die Kleinigkeiten verwarfen, und mit einer vernünftigen Abwechselung endlich alles zur Vollkommenheit brachten.

Die alten Mahler thaten eben dieses, nur auf verschiedenen Wegen. Sie hielten sich lange bey ihren Arbeiten auf, um sie nach und nach zur Vollkommenheit zu bringen. Sie machten den Anfang mit den genauen Proportionen, und mit den Hauptformen der Umrisse, und trieben die Sorgfalt für die großen Theile sowol als für die kleinen, bis zur äussersten Delicatesse. Man liest in der Geschichte, daß sich keiner unterstand, die Venus, welche Apelles nach seinen Tod unvollendet hinterließ, fertig zu machen, nicht aus dem Grunde, als hätten sie nicht gewust einen Arm oder Bein zu machen, son-

dern weil dieses Gemählde, ohnerachtet es nur angelegt war, demjenigen schon fertig zu seyn schien, der seine Kunst nicht so gut verstand als Apelles.

Die Mahlerey war damals eine Kunst, welche man wissenschaftlich erlernte und ausübte. Sie fiengen damit an, sie erst in zehn, nachher in zwanzig, ferner in vierzig und achtzig Theile ꝛc. zu theilen, und durch diese Delicatesse und Eintheilung der Linien, verschaften sie ihren Werken eine unendliche Verschiedenheit. Auch eben diese Theile der Linien machten sie abwechselnd, indem sie z. E. eine aus drey, eine andere aus fünf, und noch eine andere aus zwey Theilen zusammensetzten, hierdurch machten sie die Umrisse abwechselnd, zugleich aber durch die verschiedenen Linien zusammenhängend und vereint; und von alle dem entstand die Vollkommenheit. Nicht allein in den Umrissen beobachteten sie diese Regeln, sondern sie wendeten selbige auch auf die innern Formen an, ja sogar bis auf die höchsten Lichter und tiefsten Schatten. Wer die Alten mit dieser Aufmerksamkeit zu beobachten weiß, der wird sich darüber nicht wundern, daß Protogenes, um die bloße Figur seines Jalysus zu mahlen, so viele Jahre brauchte, denn wer mit ihm so viele Regeln und Gründe beobachten wollte, der müste auch lange darüber studieren, und seine Arbeit recht oft stückweise betrachten. Denn, so wie ich schon oben gesagt habe, liegt der Grund, warum ein Mahler an der Erreichung der äussersten Vollkommenheit verhindert wird, darinn, daß das Gedächtniß leicht

fehlt;

fehlt; und die Alten, welche dieses wohl einsahen, suchten diesem Fehler durch die Länge der Zeit abzuhelfen; und auch dieses Hülfsmittel würde noch nicht hinreichend gewesen seyn, wenn sie nicht die Methode erfunden hatten, die Kunst in gewisse Haupt- und in kleinere Theile zu zergliedern, und nachher stufenweise einen Theil nach den andern ausgeführt hätten; daher konnten sie die große Abwechselung, die sie in ihren Werken anbrachten, nicht anders als mit der Länge der Zeit und Geduld erreichen; und eben diese Abwechselung verschafte ihren Werken die höchste Vollständigkeit, und den Proportionen die Vollkommenheit.

So weit gehen die allgemeinen Grundsätze der Alten. Jetzt muß ich von den besondern Regeln reden, deren sie sich bey der Zeichnung, Composition, Colorit, Helldunkel und Ideal bedienten.

I.

Von der Zeichnung der Alten.

Ich habe gesagt, daß die Alten drey Style oder verschiedene Manieren hatten; nemlich den trocknen, den großen und den ausdrucksvollen Styl. Nur von dem letztern will ich reden, als den vorzüglichsten, welcher unsere Nachahmung verdient.

Wir wollen zur Untersuchung desselben, vier von den berühmtesten Statüen erwählen; den Apollo in Ansehung der Leichtigkeit und Zierlichkeit; den

Laokoon in Ansehung des Leidenschaftlichen; den Herkules wegen der Stärke und den Fechter wegen der Simplicität. In Ansehung des Erhabenen wollen wir noch den Torso hinzufügen, weil an diesem das Ideal mit der Schönheit und Wahrheit vereiniget ist.

An dem Apollo bemerkt man Ausdruck, Edelmuth, und alle übrigen Eigenschaften der Vollkommenheit; für jetzt aber will ich blos von der Zeichnung reden. Wenn wir also diese Statue mit den Anmerkungen betrachten, die wir bey dem Unterschied zwischen der Mahlerey und Bildhauerkunst vorgetragen haben, so werden wir die Zierlichkeit, die Uebereinstimmung und die Harmonie der Umrisse, und den herrschenden Charakter, darinn antreffen, der so vollkommen ausgeführt ist, daß der Charakter eines Umrisses nicht von dem Charakter eines andern, noch der Charakter einer Form von dem Charakter einer andern, die von noch wichtiger Bestimmung ist, auch im geringsten nicht abweicht, und dieses erstreckt sich bis auf die kleinern Extremitäten eines Zehen des Fusses.

Wenn ich sage, daß die Formen einförmig sind, so verstehe ich darunter dieses, daß, wenn eine erhabene Form groß ist, so müssen alle übrigen erhabenen Formen der Figur groß seyn, und eben dieses gilt auch von den vertieften und geraden; und da alle Linien der Umrisse aus diesen dreien zusammengesetzt sind, so kann zwischen diesen Umrissen kein ande-

anderer Unterschied statt finden, als der, welcher von dem Charakter entspringt, welchen man ihnen giebt. Zum Beyspiel, der Apoll ist aus sehr sanften erhabenen Linien, aus sehr kleinen stumpfen Winkeln und Flächen ganz zusammengesetzt; allein die sanften erhabenen Linien behalten dabey die Oberhand. Da der Charakter dieser göttlichen Figur Kraft, Edelmuth und Delicatesse ausdrücken sollte, so deutete der Künstler das erstere durch erhabene Umrisse an, das zweite durch die Einförmigkeit derselben, und das dritte durch wellenförmige Linien. Die stumpfen Winkel und leichten Einbiegungen bilden die wellenförmige Linie, und durch die Verbindung derselben miteinander offenbaret sich die gehörige Kraft und Edelmuth.

Bey dem Laokoon sind die erhabenen Linien herrschend, und die Formen sind sowol bey den Ein- als Ausbiegungen winklicht; durch dieses Mittel erscheint das Schrecken und die Bestürzung in seinem Ausdruck; denn auf diese Art werden die Nerven und Sehnen der Figur, welche stark angestrengt sind, viel sichtbarer. Die geraden Linien, welche mit den erhabenen und vertieften zusammenkommen, machen die Winkel aus, woraus man erkennen kann, daß die Figur in einer leidenschaftlichen Bewegung ist.

Der Bildhauer des Herkules erfand einen ganz verschiedenen Geschmack, indem er den Muskeln eine erhabne und runde Gestalt gab, um das wahre Fleisch

derselben anzudeuten; allein die Einbiegungen machte er flach, um anzuzeigen, daß es nervöse und magere Theile seyn sollten, und hierdurch druckte er den Charakter der Stärke und Kraft aus. Dieses sticht in Gegensatz der neuen Füße, welche angesetzt sind, destomehr ab, da der Bildhauer die Muskeln an denselben so hart und ausgedehnt gemacht hat, das sie nicht wie Fleisch, sondern wie Stricke aussehen.

In dem Fechter ist eine Vermischung von dem Formen des Herkules und Laokoons anzutreffen, denn die Muskeln, welche wirken, sind angestrengt, und die, welche ruhen, sind kurz und rund, wie die Muskeln des Herkules. Diese Abwechselung kommt mit der Natur überein.

Der Torso des Belvedere ist ein blos idealisches Werk. Alle Schönheiten der übrigen Statüen findet man darinn beysammen, denn er hat eine so vollkommne Abwechselung, daß man sie kaum mit Augen sehen kann. Seine Ebenheiten kann man nicht anders unterscheiden, als wenn man sie mit den runden Theilen, und diese mit jenen vergleicht. Die Winkel sind noch kleiner, als die flachen und runden Theile, ja sie würden sich kaum unterscheiden, wenn sie nicht die kleinen Vertiefungen hätten, woraus sie zusammengesetzt sind. Ich glaube, daß jener vortrefliche athenienfische Künstler hierdurch den schönsten Geschmack erreichte, dessen die Einbildungskraft fähig ist, wenn er in den übrigen daran fehlenden Theilen eben so vollkommen war, als in denen,

denen, die wir vor uns haben. Jedoch will ich dieses nicht mit Gewißheit behaupten, so lange ich andere Statüen kenne, welche in einigen Theilen vortreflich, in den übrigen aber nur mittelmäßig ausgeführt sind. Den Namen dieses Apollonius findet man nicht in der alten Geschichte, wenn es nicht vielleicht eben derjenige ist, der niemals mit seinen Arbeiten zufrieden war, und sie zerbrach, wenn er sie fertig gemacht hatte. Bey alledem glaube ich, daß die alten Römer diese Statue werden sehr hochgeschätzt haben, weil man aus den Eisen, die sie in den Schenkeln hat, erkennen kann, daß sie selbige wiederhergestellt hatten. Es scheint, daß sie einen Herkules vorgestellt habe, wie der Löwenschwanz anzeigt; und dem Charakter nach, muste dieser Held schon als vergöttert vorgestellt seyn, weil man an dem Körper keine einzige von den Adern gewahr wird, welche die Alten bey den menschlichen Figuren, als bey den Aushölungen inwendig an der Hüfte, an dem Unterleib, und die andern, welche über die Brust giengen, sonst anbrachten. Daher bin ich vielmehr der Meinung, daß er sich auf die Keule gestützt und nicht gesponnen hat, wie einige vorgeben. Diese Ausschweifung über die Bildhauerkunst ist nicht ausser den Grenzen unserer Vorschrift, denn indem wir von der Zeichnung handeln, so berühren wir zugleich in dieser Kunst den Umriß und die Form, welche in der Mahlerey eben so wesentlich sind.

Wenn ich also zur Mahlerey übergehe, so bin ich ganz davon überzeugt, daß die Zeichnung der

alten Mahler viel vollkommner gewesen ist, als die Zeichnung der Bildhauer. Erstlich in Ansehung der Zierlichkeit, und auch wegen der Geschwindigkeit in der Ausführung, welche, wie ich schon gesagt habe, bey der Mahlerey größer ist; und zweitens wegen der Achtung, welche man den berühmten Mahlern mehr erzeigte, als den Bildhauern; auch das muste ein wichtiger Bewegungsgrund seyn, daß sie mit einsichtsvollen Kennern, und mit Leuten von dem feinsten Geschmack, als die Griechen waren, zu thun hatten. Die Ausdrücke, deren sich die Schriftsteller bedienen, um das Verdienst und die Feinheit der alten Mahler zu erheben, scheinen demjenigen übertrieben und unglaublich zu seyn, der die Dinge nicht wohl zusammenräumen kann. Daher hat es Leute in unserm Zeitalter gegeben, welche bey der Nachricht von der bewunderungswürdigen Geschicklichkeit, mit welcher öfters ein Mahler den Charakter der Athenienser ausdrückte, sich vorstellten, daß dieses nur mit Hülfe der Hieroglyphen und Sinnbilder, und nicht durch die Kraft des Ausdrucks und der Zeichnung geschehen sey; welches doch der Wahrheit der Geschichte zuwider seyn würde.

So viel kann man mit Gewißheit behaupten, daß man diese feinen Ausdrücke nicht an ihren Statuen bemerkt; daher vermuthe ich, daß die Alten in der Mahlerey viel weiter gekommen seyn müssen, als in der Bildhauerkunst. Die Grazie und Schönheit einer Helena und einer Venus vom Apelles,

konnte von nichts anders herkommen, als von dem vortreflichsten Umriß. Der berühmte Streit zwischen dem Apelles und Protogenes scheint mir dadurch deutlich zu seyn, nämlich, daß der Wettstreit blos den Umriß betroffen habe, und zwar nach der Art, die ich oben erklärt habe; das heißt, der erste zeichnete einen Umriß von einem Gliede, welches z. E. in drey Formen getheilt war; hierzu kam der andere, und zeigte, daß man noch mehr Abwechselung anbringen könne, wenn man es in vier zergliedere; und als hierauf Apelles zurückkam, setzte er noch eine andere neue Linie hinzu, und gab eben demselben Umriß die letzte Verschiedenheit und Vollkommenheit dadurch. Wenn dieses nicht so gewesen, so wäre es unmöglich, daß diese Linie, worüber der Streit entstand, so viel Aufmerksamkeit und Achtung hätte erregen können, bey einem Volk, daß uns die Geschichtschreiber so gelehrt, und von so verfeinertem Geschmack schildern.

Die Alten müssen gewiß die Verkürzungen gekannt haben, denn sonst war es nicht möglich, daß Apelles den Alexander in der Gestalt eines donnernden Jupiters hätte mahlen können, indem er den Arm, womit er den Blitz hält, dergestalt in die Höhe hebt, daß man sagte, er scheine aus dem Gemählde herauszudringen. Auch die Schlachtenmahlereyen konnte man ohne Einsicht in die Verkürzungen nicht in Ausübung bringen; denn sonst würden die Figuren verstümmelt und lächerlich ausgesehen ha-

haben *). Ueberhaupt vermuthe ich, daß die Alten sogar die Neuern in der Zeichnung weit übertroffen haben; denn unter den alten Gemählden, die ich gesehen habe, sind viele eben so gut gezeichnet als die besten Arbeiten des Raffaels, ohnerachtet sie zu Rom zu der Zeit sind verfertiget worden, als der griechische Geschmack schon verschwunden war; und auch die Bildhauerkunst muste zu eben der Zeit, denen jetzt erwähnten Gemählden weit nachstehen; folglich können wir aus dem wenigen, was uns von der Mahlerey der Alten übrig geblieben ist, schließen, daß sie allezeit viel vollkommner gewesen ist, als die Bildhauerkunst zu eben den Zeiten.

II.

Von dem Helldunkel der Alten.

Ich bin der Meynung, daß die Alten nicht so richtige Begriffe von dem Helldunkel hatten, als wir, und daß sie nicht das Idealische, sondern nur den Theil

*) Dieser Punkt bleibt auf das Deutlichste entschieden, wenn man darauf Achtung giebt, was *Plinius* Lib. XXXV. cap. II. von dem Pausias erzählt: Ante omnia cum longitudinem bovis ostendere vellet, adversum eum pinxit, non transversum, et abunde intelligitur amplitudo.

Theil besaßen, der zur Nachahmung erforderlich ist. Mit einem Effekt der Wahrheit die Einbildungskraft der Zuschauer zu täuschen, dieses kann man nicht ohne ein sehr wahres Helldunkel erreichen; und dieses hatten die Alten gewiß. Allein daraus folgt nicht nothwendig, daß sie das Idealische in ihrer Gewalt gehabt haben, sondern so viel Genauigkeit, als zur Nachahmung der Natur hinlänglich war.

III.
Von dem Colorit der Alten.

Wir wissen aus der Geschichte, daß es bey den Alten sowol gute, als schlechte Coloristen gegeben hat, wie es noch heut zu Tage geschieht. Zeuxis und Apelles müssen sich in diesem Theil besonders hervorgethan haben, nach dem, was uns von ihnen erzählt wird; und das, was uns die Schriftsteller von dem Colorit melden, beweiset, daß die Alten einen richtigen Begriff davon hatten; allein vielleicht haben sie es in der Entwickelung dieses Punkts nicht so weit gebracht, als wir. Die Wahl der Farben in den Kleidungen ist ziemlich gut, wie wir aus den Ueberbleibseln, die wir noch davon haben, ersehen. Sie mahlten sehr ausgeführt, ohne irgend etwas von dem Nothwendigen auszulassen. Wir haben die

Figur

Figur von dem triumphirenden Rom, welche (wie man glaubt), zu den Zeiten des Constantin gemahlt ist, und diese hat einen sehr guten Ton des Colorits; und ob es gleich ein Gemählde von schlechter Zeichnung ist, so sieht man, daß es noch nicht so schlecht gearbeitet ist, als die Bildhauerarbeit an dem Bogen eben dieses Kaisers, der auch zu seiner Zeit verfertigt wurde.

Fragment einer Rede

über

die Mittel die schönen Künste in Spanien blühend zu machen.



Fragment einer Rede über die Mittel die schönen Künste in Spanien blühend zu machen.

Ehe man die bequemen Mittel anzeigen will, wodurch die schönen Künste in Spanien in Flor kommen können, muß man zuvor das Genie und den Charakter dieser Nation untersuchen, ob er zu diesem Endzweck passend ist. Denn es ist kein Zweifel, daß die natürliche Anlage, eine Nation vor der andern zur Cultur einiger Künste und Wissenschaften vorzüglich geschickter macht. Dieses Nationalgenie ist sich nicht immer gleich, allein zum Theil hängt es von der Natur ab, zum Theil aber auch von den Sitten; und diese beyden Ursachen haben solchen Einfluß auf einander, daß man kaum unterscheiden kann, welchen von beyden man die mehresten Wirkungen zuschreiben soll. Wir wissen aus der Erfahrung, daß das Clima die Menschen von einander verschieden macht; aber es ist auch eben so gewiß, daß die Sitten und die Erziehung, die Wirkungen der Natur nützlich oder unnützlich machen. Man muß also diese beyden Hauptursachen untersuchen, um den Einfluß, welchen sie auf den Fortgang der schönen Künste in Spanien haben können, recht einzusehen.

Dieses Reich genießt überhaupt genommen einer reinen und elastischen Luft, welche die Säfte stark in Bewegung setzt, und das Nervensystem sehr empfindlich macht. Die Trockenheit und Dürre des Erdbodens trägt auch sehr vieles zu dieser Wirkung bey; und diese große Empfindsamkeit der Fiebern muß allerdings scharfsinnige und geistreiche Köpfe hervorbringen, die im Stande sind alles zu erlernen, wenn sie sich nur die Mühe geben wollen zu studieren. Oefters ist diese Empfindlichkeit der Spanier für die schönen Künste etwas zu übertrieben, welche vielmehr ein gemäßigtes Nervensystem erfordern, welches natürlicherweise von einem Klima herrührt, das zwischen der Kälte und Wärme, und zwischen dem Nassen und Trocknen das Mittel hält, wie das Klima von Griechenland.

Die Menschen, welche am geschicktesten sind, in den Künsten Fortgang zu machen, sind diejenigen, welche mit einer gewissen Leichtigkeit die Schönheit einsehen und zu unterscheiden wissen; aber auch dieses erreicht man nicht ohne ein sehr feines Gefühl, und ohne offnen Kopf; denn die Schönheit ist diejenige Eigenschaft der Dinge, wodurch vermittelst der Sinne dem Verstand ein deutlicher Begriff von den guten und gefälligen Eigenschaften derselben beygebracht wird. Wer kein zartes Gefühl hat, auf den können die Gegenstände diesen Eindruck nicht machen; auch sein Verstand kann sich nicht so geschwind, als nöthig ist, damit befassen, um der Seele das Ver=

Vergnügen an der Schönheit mitzutheilen, indem sehr oft dieser Fall zu gleicher Zeit vorkommt, daß die Seele und die Sinne gleichen Antheil an das Vergnügen nehmen. Wer mit der Geschichte wohl bekannt ist, wird wissen, wie sehr die Griechen durch das Vergnügen an Schönheit hingerissen wurden. Unsere Sinne sind so entkräftet, daß wir uns nicht einmal vorstellen können, worinn der Enthusiasmus dieser Nation für die Künste eigentlich bestand. Allein ich kehre zu meinem Vorhaben zurück und sage, daß, wenn auch die Spanische Nation nicht so geschickt als die griechische zur Cultur der Künste seyn sollte, so hat sie doch mehr als irgend eine andere, die nothwendigen Eigenschaften, um in denselben größere Fortschritte zu machen, so bald sie sich von den Unbequemlichkeiten der Sitten, die sich der guten natürlichen Anlage widersetzen, frey macht. Wir wollen diese in der Folge näher untersuchen.

Die Völker, so wie die Menschen einzeln betrachtet, handeln nach ihren natürlichen oder zufälligen Bedürfnissen, welche von Nebendingen herkommen. Wenn diese Bedürfnisse lange Zeit anhalten, so dauren die Mittel, welche man dagegen anwendet, eben so lange, und werden endlich zu Gewohnheiten. Diese beherschen unumschränkt die Sinne und den Verstand dererjenigen, welche von der Wiege an daran gewöhnt sind, und sie können sich weder durch die Macht der Vernunft, noch durch andere nachdrückliche Bewegungsgründe davon frey

 machen,

machen. Die ersten Einwohner von Spanien waren Barbaren, und folglich mußten auch ihre Sitten barbarisch seyn. Die Römer, welche es eroberten, führten einige Cultur darinn ein; allein ihre vornehmste Bemühung lief dahin aus, um aus ihren Bergwerken Gold, Silber, Zinnober und andere Metalle zu graben. Die Vandalen und Gothen, welche dieses Reich unter ihre Bothmäßigkeit brachten, verbreiteten darinn ihre eigene Barbarey. Endlich kamen die Mohren, welche die wenigen Ueberbleibsel der Cultur, die die Römer daselbst zurück lassen konnten, vollends zerstöhrten. Als nach vielen Kriegen endlich diese Barbaren vertrieben waren, erwachten die fähigen Köpfe und legten sich mit Wärme und Fleiß auf die schönen Wissenschaften; allein in den Künsten konnten sie nicht den geringsten Fortgang machen, indem sie gar keinen Begriff von Schönheit hatten, und zwar um soviel mehr, als die anhaltenden Kriege und die daraus folgenden Bedürfnisse die Aufmerksamkeit und den Ehrgeitz der Spanier, auf die Waffen und Reichthümer geheftet hatten. Hieraus folgt nothwendig, daß die wenige Pracht, welche die Könige und Grossen auf Tempel und Palläste verwenden wollten, von unwissenden und schlechten Leuten ausgeführt wurde; und da es ihnen an guten Mustern des Geschmacks fehlte, überließen sie sich der Nachahmung des Gothischen und Mohrischen. Diejenigen, welche dergleichen Werke anordneten, waren noch unwissender als die Künstler; denn was noch mehr war, so waren sie Leute, die zu den Waffen und zu dem Stu-

dium

dium der Jurisprudenz oder der Theologie gewöhnt waren, folglich Verächter des guten Geschmacks und Barbaren in den Künsten.

Unter Ferdinand Catholicus erschien Spanien glorreich; allein da dieser große König in andere kriegs- und politische Unruhen verwickelt wurde, so trug er wenig zu dem Fortgang der schönen Künste bey. Zu seiner Zeit eröffneten die beyden Indien ihre neuen Schätze, und diese Reichthümer zogen die Aufmerksamkeit aller Spanier dahin. Neue Reiche, neue Glücksgüter und neue Hoffnungen bestürmten die Gemüther, und alles das, was nicht Gold war, verdiente keine Achtung.

Carl der Fünfte verwickelte die Nation in neue Kriege; und seine Tapferkeit und Unternehmungen machte sie in dem Kriegsruhme ganz ertrunken, und nährte die Wildheit, welche dem Kriege eigen, der Ruhe aber und dem sanften Betragen, das die Künste erfordern, so sehr zuwider ist. Philipp der Zweite, von ganz entgegengesetztem Charakter als sein Vater, erklärte sich für einen Liebhaber derselben. Er unternahm das kostbare Werk des Eskurials, und belohnte die Künstler reichlich; allein da er weder die Sitten der Nation, noch die Einrichtung des Staats abgeändert hatte, so schränkte sich die Liebe zu den Künsten blos auf seine Person ein, ohne daß der Adel daran Theil nahm, welcher wie zuvor nicht nachließ, an die Waffen und Reichthümer zu denken. Er versetzte auch das Eskurial an

einen wüsten Ort, und konnte also auch nur von wenigen beobachtet werden; endlich hatte er das Unglück, daß, als die Spanier die Cultur der Künste anfiengen, und nach Italien gehen musten, um sie daselbst aufzusuchen und zu erlernen, so hatte schon der gute Geschmack in diesem Lande abgenommen, und folglich brachten die Spanier, welche ihn aus diesem Reiche schopften, einen fehlerhaften Geschmack zurück.

Demohngeachtet fieng man an die Zeichnung zu cultiviren, und in Siviglia entstand eine Schule der Mahlerey, ohne daß sie von der Regierung befördert noch begünstiget wurde, sondern blos durch die Handlung und Reichthum, worinn diese Stadt damals war, welche den Genies Gelegenheit verschafte, sich zu beschäftigen und vorwärts zu gehen. Jedoch sahen und studierten die Siviglianischen Mahler die Muster der alten Griechen nicht, ja sie kannten auch die Schönheit nicht; daher waren sie bloße Nachahmer der Natur, ohne daß sie einmal ihr eignes Schöne zu wählen wusten. Demohngeachtet glaubten sie den höchsten Gipfel der Vollkommenheit erreicht zu haben, weil sie den nothwendigsten Theil der Kunst inne hatten: allein von dem edlern waren sie noch weit entfernt. Sie bemühten sich blos die Wahrheit zu erreichen, ohne sich um die Schönheit zu bekümmern, und sie kannten auch nicht einmal den Vorzug der italienischen Schule damals, welche durch Hülfe der Caracci gleichsam von neuen auferstanden war, als Italien nach

nach den unglücklichen Zustand ein wenig ausgeruhet hatte, während dessen es durch den Krieg zwischen Carl V. und Franz I. war beunruhiget worden.

Philipp IV. verehrte die Mahlerey ausserordentlich in der Person des Don Diego Velasquez; allein er erwählte nicht den besten Weg, um sie zur Vollkommenheit zu bringen: denn, ob er gleich von den besten antiken Statuen zu Rom Modelle machen ließ, so wurden sie doch in dem Pallast zu Madrit vergraben, wo sie Niemand wuste, noch daraus Nutzen schöpfen konnte. Carl II. war darauf bedacht, große Mahlereyen im Eskurial und zu Madrit machen zu lassen; da aber keiner von seinen Unterthanen die Freskomahlerey verstand, welche ihnen theils aus Mangel an Gelegenheit, theils weil sie sich bey dem simplen Studium der Nachahmung aufgehalten hatten, bisher unbekannt geblieben war, so sahe sich dieser Monarch genöthiget, den Lucas Giordano aus Italien zu berufen. Das Glück, der Beyfall und die Leichtigkeit zu mahlen, dieses berühmten Neapolitaners, reizte viele Spanier ihn nachzuahmen; da aber die Geschicklichkeit des Giordano von der Uebung herkam, die er durch Nachahmung der Meister aus allen guten italienischen Schulen erlangt hatte, so konnten die Spanier, die dieses Hülfsmittel nicht hatten, ihre Absicht nicht erreichen; und was noch schlimmer war, daß, indem sie den Giordano zu erreichen suchten, sie sich von der Nachahmung der Wahrheit entfernten, welche sie bisher erreicht hatten, ohne den

Theil von dem Geschmack der Schönheit zu erlangen, welcher sich in Italien erhielt.

Von der Zeit an verbreitete sich die Unwissenheit durch einen schlechten Unterricht immer mehr und mehr, und man kann fast sagen, daß es in Spanien eben so zugieng, als wenn man ein Land voll Kranken bewacht, damit kein Arzt von fremden hereinkommen soll.

Ich habe nur in der Eil die Geschichte der Mahlerey in Spanien erzählt, ohne die andern Künste zu berühren, denn diese muß eigentlich die Lehrmeisterinn des guten Geschmacks seyn. Von der Baukunst sage ich nur so viel, daß sie daselbst fast bis auf unsere Zeiten vergessen war, in welchen sie mit guten Grundsätzen von einigen geschickten Männern jetzt bearbeitet wird. Man fieng kaum an den gothischen Geschmack abzulegen, als man das Eskurial erbauete, ein sehr großes und dauerhaftes Werk, das zwar mit guten Regeln der Baukunst, aber ohne den geringsten Begriff von Schönheit und Zierlichkeit aufgeführt ist. Es ist ein Bild von dem Charakter des Fürsten, welcher es erbauen ließ. Ohnerachtet der Menge von Künstlern, welche bey diesem großen Werke gebraucht wurden, so verbreiteten sich die Künste doch nicht auf die ganze Nation, wahrscheinlich um deßwillen, weil man bey dem Wahn stehen blieb, daß das Große und Schöne in den Reichthümern bestehe; und von dieser Unwissenheit kam die ungeheure Pracht der Altäre von

Holz

Holz, das vergoldet ist, durch deren Gebrauch aller Begriff von Schönheit der Form vernichtet, und alle Aufmerksamkeit auf den Reichthum der Materie verwendet wurde. Dieser unglückliche Grundsatz zog noch einen andern nach sich: daß man nämlich hölzerne Statüen verfertigte, die bemahlt und vergoldet wurden, wodurch die Bildhauerkunst noch mehr herabgesetzt wird; denn bey dieser Manier giebt uns nicht die Form der Statüen den Begriff von ihren Werth, sondern die Farben und der Reichthum. Eine Nation, welche beständig dergleichen Gegenstände vor Augen hat, kann unmöglich einen guten Geschmack erlangen, weil dieser sich blos vermittelst der Gewohnheit bildet, indem die Sinne gewöhnt werden lauter vollkommne Dinge zu sehen; und wenn sie auch nicht von der Art seyn sollten, so müssen sie doch wenigstens simpel seyn, und blos das Wesentlichste enthalten: und wenn sie auch sogar bäurisch und armselig scheinen sollten, so werden sie doch allezeit der Schönheit weit näher kommen, als solche Dinge, worauf der Ueberfluß ohne Verstand verschwendet ist; ja die Sinne und der Verstand brauchen nicht so viel Anstrengung, die Schönheit in ihrer Blöße zu unterscheiden, als wenn sie in einem Haufen von unnützen Dingen vergraben liegt. Wenn dergleichen Schwierigkeiten bey Aufsuchung des Schönen vorfallen, so werden sich noch viel grössere bey dem Erhabenen äussern, das in der Art und Weise besteht, einen deutlichen und bestimmten Begriff von einem großen Gegenstand zu erwecken, und mit einer Art vor Ueberraschung und Simpli-

citát sowol den äussersten Anfang als Ende verbindet, wobey in dem Wenigen etwas ausgeführt werden konnte, doch vieles enthalten ist.

Nachdem wir die Schwierigkeiten gesehen, welche die Natur und die Sitten dem Fortgang der schönen Künste bey den Spaniern in Weg legen, so müssen wir auch die Mittel dagegen aufsuchen; und daher wollen wir die Gründe und Nebendinge ein wenig durchgehen, wodurch sie bey andern Nationen in Flor gekommen sind.

Das Vermögen und die Fähigkeiten eines Menschen, als ein vernünftiges Geschöpf, sind sehr groß; allein er bringt sie gemeiniglich nicht in Ausübung, wenn er nicht durch das Bedürfniß dazu angereizt wird. Dieses ist von zweierley Art: nämlich absolut und willkührlich. Mit dem ersten stehen die schönen Künste in gar keiner Verbindung; sondern sie sind Töchter von dem zweiten. Wo Vermögen ist, entsteht auch sehr leicht der Wille; und da der Mensch vermöge seiner Talente und Bildung fähig ist, alle Merkmale und äussern Eigenschaften der Dinge zu begreifen und nachzuahmen, so fällt dem Menschen die Nachahmung ganz natürlich, und hieraus entspringen die schönen Künste. Es könnte jemand hierbey einwenden, daß die Architektur eine Tochter des Bedürfnisses ist; allein derjenige würde sie mit der Kunst zu bauen verwechseln, die keiner Schönheit fähig ist, noch die übrigen Künste dirigiren kann, wie die Architektur.

Ge=

Gemeiniglich glaubt man, daß die Menschen im Orient zuerst angefangen haben, für dem Gottesdienst Bilder und Bildnisse zu verfertigen; allein diese Völker erhöheten die Künste nicht bis zu dem Punkt, daß sie den Namen der schönen verdienen könnten, denn sie begnügten sich blos mit der Bedeutung der Sache; daher galt ein Bild eben so viel, als ein Name oder eine Hieroglyphe, ohne die Vollkommenheit noch die Schönheit in Erwägung zu ziehen; daher setzten sie gewisse monströse Figuren zusammen, um die verschiedenen eingebildeten Eigenschaften anzudeuten, oder um ihre Gottheiten so fürchterlich und schrecklich zu machen, als sich nur ihr Aberglaube dieselben denken konnte. Ein wenig weiter kamen die Egyptier. Die Phönicier setzten etwas mehr Feinheit in der Arbeit hinzu, weil dieses ihr Handel mit sich brachte, und sie bearbeiteten mehr Metalle als Steine. Diese verbreiteten meiner Meinung nach die Künste auf alle Küsten von Asien, Afrika und Europa, jedoch allezeit in dem bäurischen und barbarischen Zustande, worinn sie sich so lange erhielten, bis sie von den Griechen kultivirt wurden.

Wenn man untersuchen will, warum die Künste bey ihren ersten Erfindern keinen grossen Fortgang machten, da es doch eben so leicht ist, das Erfundene zu bereichern; so glaube ich den Grund darinn zu finden, daß die Begriffe der Menschen allezeit so fortgehen, wie sie angefangen haben; und wenn folglich der Anfang schlecht ist, so muß das Ende noch

noch schlechter seyn; daher mußten sich die schönen Künste bey den Völkern, welche sie schlecht anfiengen, immer mehr und mehr verschlimmern, so wie die Früchte von einem verdorbenen Baum abfallen, ehe sie reif werden. Zu dem schlechten Anfang konnte auch sehr vieles die Dummheit der Menschen, die Unbekanntschaft mit der Schönheit, und die Geringschätzung der Künstler vieles beytragen; denn diese durften sich nicht nach ihren Gefallen von der Gestalt der Götzenbilder entfernen, die ihnen von den Priestern, die, wie ich schon gesagt habe, mit der bloßen Bedeutung zufrieden waren, vorgeschrieben wurde; und wenn sie ja etwas besonderes machen wollten, so vergrösserten sie die Materie und nicht die Form, indem sie ungewöhnliche und riesenmäßige Figuren bildeten. Die Phönicier auf der andern Seite, waren blos auf ihre Handlung bedacht; und es war daher sehr natürlich, daß sie ihre Künstler in die Classe der Handwerker setzten, und als ein Zweig ihres Gewerbes angesehen wurden.

Als endlich die Griechen anfiengen eine kultivirte Nation auszumachen, besonders aber die Athenienser in Flor kamen, und vermittelst der Philosophie erlernten, den Produkten des Geistes den wahren Werth zu geben, alsdenn erst kamen die schönen Künste zur höchsten Blüthe. Alles begünstigte sie in Griechenland. Die Lage so vieler Inseln, welche die Natur so abwechselnd und schön macht, das gemäßigte Clima, die Schönheit der Einwohner, die Sitten, die süße Freyheit, die große Achtung, welche

che man für die Schönheit hatte, und das Gefühl derselben, wodurch so fähige Köpfe angereizt wurden, und endlich die Armuth selbst trug zu dieser glücklichen Verbindung etwas bey. Das Verdienst öfnete den Weg zu den grösten Ehrenbezeugungen, ja sogar bis zur Vergötterung; man betrachtete die Schönheit als ein Geschenk der Götter. Der Werth der Menschen bestand mehr in ihren Verdiensten, als in ihren Besitzungen. Und was für ein Antrieb muste nicht dieses besonders für die Künstler seyn, wenn sie sahen, daß ihre Beurtheiler Philosophen waren, und wenn selbst die Vorsteher der Republik sich zugleich um die Kunst selbst verdient machten, wie z. E. Phidias ein Freund des Pericles und Socrates als Bildhauer, der zugleich als der erste Weltweise und als das Orakel der ganzen Welt angesehen wurde? Die ungeheuren Reichthümer des Phidias, und die vorzüglichen Belohnungen, welche die berühmten Mahler und Bildhauer genossen, sind bekannt genug. Dieses kam besonders daher, daß fast alle Werke auf öffentliche Unkosten irgend einer Stadt ausgeführt wurden; daher wurde der Armuth, anstatt sie zu drücken, vielmehr aufgeholfen, denn diese Völker suchten die Pracht nicht in dem Werth der Materie, sondern in der Kunst des Meisters, den sie dazu brauchten.

Ob gleich die Bildhauerkunst, die ohnstreitig die älteste unter den Künsten ist, auch in Griechenland sehr alt war, so blieb sie doch lange Zeit in einem etwas trocknen Styl, auf die Art, wie wir an

den

den sogenannten etruskischen Gefäßen sehen, welche in der That von der ersten griechischen Manier sind: denn die etruskischen Werke in Marmor oder Volterranischen Alabaster sind von ganz verschiedenen Styl. Endlich mußten die Etrusker diese griechische Manier an sich haben, indem sie eine doppelte Colonie ausmachten, nämlich erstlich von Phöniciern und nachher von Griechen, wie dieses ihre Monumente bestätigen. Denn ausser einigen dunklen Stellen aus der Mythologie enthalten sie nichts anders als griechische Thaten, besonders aus dem Zeitalter der Helden. Dieser Styl war nicht in ganz Griechenland allgemein, sondern nur da, wo ihn die Egyptier und Phönicier eingeführt hatten, und zwar an den Küsten des Meeres; allein tiefer im Lande fiengen sie meiner Meynung nach, viel später an Götzenbilder zu machen, sie erhielten auch die Kunst nicht von auswärts, sondern erfanden sie von sich selbst, indem sie mit der Plastik den Anfang machten.

Die Hauptgelegenheit, wodurch die Künste eingeführt wurden, waren die Statuen, welche man den Ueberwindern in den olympischen Spielen errichtete. Das Vaterland des Siegers ließ dieselben auf öffentliche Kosten verfertigen; daher war allen seinen Landesleuten daran gelegen, daß sie gehörig und wie es seyn mußte, ausgeführt wurden. Bey Abbildung dieser Gegenstände hatten die Künstler die beste Gelegenheit, die schönsten Körper von der besten Proportion zu untersuchen; der Ruhm sich mit ihren Werken unsterblich zu machen, und zugleich

gleich die Nacheiferung der Werke anderer, welche man in dieser rühmlichen Lage aufgestellt hatte, waren ein mächtiger Antrieb für die Bildhauer, und machte es den Dilettanten leicht, durch Gegeneinanderstellung besser von ihren Verdiensten zu urtheilen.

Diese erste Nachahmung der Wahrheit, verschaffte der Kunst einen Grad der Vollkommenheit; denn die Verschiedenheit der Figuren, welche abgebildet wurden, verursachte allerdings ein gewisses Nachdenken und eine verschiedene Manier. Allein der Hang dieses Volks zur Schönheit, bestärkte sie in der Beobachtung, daß jugendliche Körper schöner seyn müssen als alte, weil sie nicht so viele Kennzeichen der menschlichen Unvollkommenheit an sich haben, und sie alle wesentliche Theile ohne Kleinigkeiten, welche die Sinne und Aufmerksamkeit ermüden, in sich begreifen, und ihre Formen überhaupt viel simpler und schöner sind. Hiermit, und durch die Kenntniß, welche sie durch die Nachahmung der geübtesten Körper erlangt hatten, lernten sie sowol diejenigen Theile näher kennen, welche zur Vollkommenheit des Menschen das meiste beytragen, als auch durch die verschiedenen Eigenschaften, welche einen jeden besonders charakterisiren, so wie zum Beyspiel, die Kraft, die Leichtigkeit, das Große, das Kleine, das Jugendliche und das Alte. Alle diese Charaktere wusten sie auf die simpelste Art zu unterscheiden, und fanden dadurch den vollkommensten Styl, oder eigentlich zu reden den Styl der Schönheit.

Alle ihre Gottheiten waren schön; und ob sie selbige gleich in menschlicher Gestalt vorstellten, so vermieden sie doch die Merkmahle der thierischen Natur; daher sieht man an ihren Jupitern weder Runzeln noch Adern; ob sie gleich starke und alte Personen vorstellten. Wenn sie einen leidenschaftlichen und starken Ausdruck zu machen hatten, so stellten sie ihn niemals übertrieben vor, sondern auf die simpelste Art, und veränderten die Schönheit nur durch das Wenige, was nothwendig die Person von einem andern Zustand unterscheiden, und einen deutlichen Begriff von der Leidenschaft geben muste.

Da der Mensch alles was er vornimmt, in Beziehung auf sich selbst thut, und ihn nichts erfreuen kann, was nicht Beziehung auf sein Geschlecht hat, so legten sich die Griechen vorzüglich auf die Kenntniß der menschlichen Gestalt, und fanden alles dasjenige, was dem Menschen als schön in die Augen fällt. Da wir ferner die Eigenschaft haben, alles mit gewissen Umständen, die mit uns in Verbindung stehen, zu vergleichen, so schöpften sie aus der Proportion, aus der Form und aus dem Charakter des Menschen, die Begriffe zu dem Uebrigen, als für die Architektur, für die Gefäße, und für alle übrige Dinge, welche Formen haben.

Die Mahlerey vervollkommte sich beynahe zu gleicher Zeit mit der Bildhauerkunst, welche gewiß mit der Plastik den Anfang machen muste. Was die Hochachtung betrift, welche man für beyde hatte,

so

so glaube ich, daß sie für die Mahlerey noch viel grösser war, theils wegen der Kostbarkeit ihrer Werke, theils wegen der Ehrenbezeugungen, die man ihren Meistern einräumte. Die Bildhauerkunst konnte meiner Meynung nach, ihre Vollkommenheit nicht eher erreichen, als zur Zeit des Appelles, durch Hülfe des Lisippus und Praxiteles, weil vor diesen die andern Künstler die grösten Schwürigkeiten in der Proportion, in dem Charakter, in der Schönheit und in der Majestät zu überwinden hatten; alle diese Aeusserungen der Menschen bearbeiteten sie mit Verstand, wie man an den Denkmalen sieht, die uns aus diesen Zeiten übrig geblieben sind. Die griechische Architektur hatte keinen Zustand der Kindheit, sondern gieng schleunig von den niedrigen Hütten zu den kostbaren Gebäuden der dorischen Ordnung über, die sich allezeit erhielt, und nur eine kleine Abänderung erlitte, indem sie keine bessere ausfindig machen konnten, die mit ihrer gründlichen Denkungsart übereinkäme. Endlich wurde Griechenland von den Römern erobert; allein ob diese gleich denen Griechen in der Stärke der Waffen überlegen waren, so konnten sie ihnen doch niemals in den Künsten und Wissenschaften gleichkommen, und nöthigten ihren Ueberwindern durch ihre Geschicklichkeiten das Geständniß ab, daß sie der besiegte Theil wären. So viel vermag das Verdienst, sogar auch über Barbaren. Die Römer hatten niemals große Künstler, weil sie ihnen niemals die verdiente Achtung erwiesen, und das Forum und die Waffen der einzige Weg war, zum Glück und öffentlichen Ruhm zu gelangen: auch das von der senatorischen Classe unter-

unterdrückte Volk war wenig auf die Künste bedacht; wenn daher ein schönes Werk sollte verfertigt werden, so suchte man einen Griechen auf, dem man die Verfertigung auftrug. Die Künste erhielten sich bey ihnen lange Zeit, und kamen ganz allmählich in Verfall; allein bey den Römern dauerte der von den Griechen eingeführte Geschmack viel kürzere Zeit: denn da die Künste bis zu den Sklaven erniedriget wurden, kamen sie mit den gewöhnlichen Handwerkern in einerley Achtung, und waren viel geringer als der Soldatenstand.

Einige werden vielleicht glauben, daß die römische Architektur die griechische übertroffen habe; allein ich kann mich davon nicht überzeugen, indem ich überzeugt bin, daß die Römer keine eigene Architektur hatten. Man bedenke was Rom vor den Zeiten des Tarquinius war. Priscus erbauete den Circus und die Cloaca; ein kostbares Unternehmen, das aber gewiß von den Etruskern ausgeführt wurde, welche auch nicht das geringste neue in der Architektur erfanden, sondern allezeit bey der alten griechischen, unvollkommenen und etwas abgeänderten Architektur stehen blieben. Als nachher die Römer etwas mehr cultivirt wurden, brauchten sie griechische Künstler, wie es August, Trajan und Adrian machten, welche ohnstreitig diejenigen waren, die das meiste in Rom baueten. Die Ordo Composita, deren sich die Römer bedienten, ist eigentlich nichts neues, sondern eine Vermischung aus der Corinthischen und Jonischen. Von der ersten getraue ich mich zu behaupten, daß sie bey den Griechen in keinem großen Ansehen stand, weil man

man unter den Ruinen, die überall noch vorhanden sind, diese Ordnung in vielen Stücken nicht bemerkt, sogar zu Corinth selbst nicht; daher glaube ich, daß der Gebrauch und Name dieser Ordnung in der Baukunst erst nach der Zerstöhrung dieser berühmten Stadt erfunden worden ist, und daß die Römer, nachdem sie einige Capitäle von corinthischen Metall mit diesem Laubwerk und Figuren, die wir sehen, gemacht hatten, ihnen diesen Namen alsdenn werden beygelegt haben, so wie sie auch die Leuchter und Vasen, die aus diesem Metall verfertigt waren, Corinthische nannten. Und obgleich die Laterne des Diogenes und der **Windthurm** zu Athen von Corinthischer Ordnung waren, so glaube ich doch, daß sie erst nach dieser Zeit erbauet worden sind.

Der verschiedene Styl, welchen man an den griechischen und römischen Gebäuden bemerkt, giebt die unterscheidende Charaktere der beyden Völker zu erkennen; denn jene erniedrigten durch den ausschweifenden Luxus in den Zierrathen, die Schönheit der griechischen Simplicität, die bey ihren Verzierungen nichts verstattete, was ohne oder wider die Vernunft war. Der angeführte Luxus, der von den unerschöpflichen Reichthümern der Römer entstand, und das wenige Gefühl, daß sie für die Schönheit bewiesen, verursachte, daß sie gar bald wieder in die Barbarey verfielen: denn da nachher die Armuth noch hinzukam, verlohren sie den Geschmack, der seine Nahrung verlohren hatte. Bey den Griechen war dieser Fall nicht, denn der gänzliche Verfall der Nation muste erst hinzukommen,

 um

um in ihnen den guten Geschmack zu vertilgen, denn nachdem sie ihre Freyheit verlohren und gedemüthiget wurden, schlich sich die Barbarey alsdenn erst bey ihnen ein, als sie das Christenthum annahmen. Nicht um deswillen, als wenn diese heilige Religion denen Künsten nachtheilig sey und nichts gutes mit sich führte, sondern durch den Mißbrauch, welchen die Griechen davon machten, indem sie mit Hitze dagegenstritten und sich in Sekten zertheilten; ihr erhabnes Genie und ihre natürliche Spitzfindigkeit überschritte die Grenzen einer so gereinigten und simplen Religion, und zu sehr an das Materielle gewöhnt und geneigt, war der Uebergang zu dem Geistigen für sie zu schnell; die Begriffe der Dinge wurden mit einander verwechselt, und neue Sitten gebildet. An die Stelle der Freyheit kam der Gehorsam, statt der Ruhmsucht die Demuth, statt der Achtung für die Schönheit, die Verachtung der irdischen Dinge, und endlich statt der menschlichen Wissenschaften nahm der Glaube den Platz ein. Aus Furcht, das Volk möchte zum Götzendienst zurückkehren, wurden alle Statuen vernichtet, welche sich bis jetzt noch für die Raubsucht der Römer, der Kriege, der Feuersbrünste und Zerstöhrungen gesichert hatten. Ueberhaupt alles bekam ein anderes Ansehen; bey alledem aber leuchtete doch der Vorzug der griechischen Genies, in dem was sie vornahmen, über alle andere Völker hervor, ob sie sich gleich nicht mehr um die Künste bekümmerten, die schon in Vergessenheit gekommen waren, oder wenigstens nur von religiösen Personen ausgeübt wurden, welche an das System gebunden, nichts vorzügliches

leisten

leisten konnten. Endlich kam der Einfall der Türken, und die mahomedanische Sekte mit dem Schwerd hinzu, und mit der Unwissenheit hörte sie nicht eher auf, als bis sie alles zerstöhrt hatte, was nicht in dem Allkoran stand, und ohne Hoffnung einiger Rettung die Barbarey festsetzte.

Die Griechen, welche sich damals in großer Anzahl nach den Inseln Italiens, und an die Küsten des adriatischen und mittländischen Meeres flüchteten, schleppten einige schlechte Mahler mit fort, die fast gar nichts von ihrer Kunst verstanden. Da sie aber mehr zur Praktik gewöhnt waren, und mehr Freyheit hatten als die Italiener, zerstreuten sie sich überall und mahlten Bilder, die ihnen die christliche Gottesfurcht zu verfertigen befahl. Die prächtigsten Gebäude, welche nach der Theilung des orientalischen und occidentalischen Kayserthums in Italien aufgeführt wurden, sind Werke von griechischen Baumeistern, so wie die Kirche Sanct Marcus zu Venedig, der Thurn zu Pisa, und einige andere.

Es ist übrigens merkwürdig, daß eben die Umstände, wodurch die schönen Künste in Griechenland aus ihrem Nichts sich in die Höhe geschwungen, auch die Grundursache ihrer Wiederauferstehung in Italien waren, obgleich in einem geringern Grad: es sey nun, weil diese Nation weniger als die Griechische zur zarten Empfindung des Schönen geschickt ist, oder weil zur Zeit ihrer Entstehung die Grundsätze viel verwickelter waren. Dieses benimmt die Begriffe von der Simplicität, als der einzige Weg,

wodurch sich unser Verstand zu der jetzt erwähnten Empfindung der Schönheit zubereitet.

Die Religion machte die Baukunst, die Bildhauerkunst, und die Mahlerey der Bilder für den Gottesdienst nothwendig. Die Freyheit der italienischen Republiken flößte ihren Völkern Gedanken zur Verfertigung großer Dinge ein, und brachte bey ihnen Begriffe hervor, die schon bey den Griechen verlöscht waren, nämlich sich durch Thaten und vortrefliche Werke hervorzuthun. Endlich brachte diese Freyheit, welche in dem XIV. und XV. Jahrhundert in Italien wiederauflebte, den Fleiß der Menschen nach dieser Regel wieder in Flor, daß derjenige vielmehr leistet, welcher macht, was er will, als derjenige, welcher thut, was er muß. Der freye Mensch mit Willen, thut alles dasjenige, was er kann, und zwar mehr oder weniger, nachdem es seine Fähigkeit erlaubt; allein der Sklave thut höchstens das, was man ihm befielt, und verdirbt seinen eignen Willen, durch die Gewalt womit man ihn zum Gehorsam antreibt. Nach seiner Gewohnheit zu handeln, unterdrückt er endlich seine Fähigkeit, und nach seiner schlechten Herkunft, trägt er kein Verlangen mehr nach dem, an dessen Erreichung er verzweifelt.

In der That, wir sehen, daß die schönen Künste in Italien zu blühen anfiengen, als die Freyheit die venetianische Republik belebte. Durch den Handel und beständiger Communikation mit Griechenland, wurden bey ihr Begriffe erweckt, die ihrer Größe anständig sind. – – –

Brief

Brief

des

Anton Raffael Mengs

an

Herrn Falconet,

einen französischen Bildhauer zu Petersburg.

Brief
des
Anton Raffael Mengs
an
Herrn Falconet,
einen französischen Bildhauer zu Petersburg.

Anmerkung
des
Herausgebers.

In der Lebensbeschreibung von Mengs ist mit wenigen der Bewegungsgrund angeführt worden, warum er diesen Brief an Herrn Falconet schrieb. Mengs befand sich damals zu Madrit, wo ich ihm von dem Werk des französischen Bildhauers Nachricht ertheilte, und der Herr von Zinowieff, rußischer Minister, borgte es ihm. Auf dessen Ersuchen und durch seine Hände schrieb Mengs den Brief,

 worinn

worinn er sich nicht auf die Widerlegung aller Irrthümer einließ, welche er in diesem Buche bemerkte, sondern sich blos damit begnügte, seine eigene Ehre und seines Freundes Winkelmanns zu rechtfertigen. Ohnerachtet der Ton des Herrn Falconets fähig gewesen wäre, jede andere weniger zarte Fieber, ausser dem Mengs, zu erschüttern, so brauchte dieser doch, weil er allezeit von bescheidenem Charakter, und ein Feind der Hitze war, alle Bescheidenheit, wie man aus seinem Briefe siehet.

Falconet antwortete an Mengs in sehr höflichen Ausdrücken, und ich besitze seine Antwort in Original; allein ich lasse sie nicht drucken, weil ich keinen Auftrag dazu habe, und nehme mich nicht gern fremder Dinge an. Es ist Schade, daß dieser Künstler sein großes Talent auf ein Werk verwendet hat, aus keiner andern Absicht, als um seine üble Laune über so viele vortrefliche alte und neue Schriftsteller auszuschütten. Es zeigt einen sonderbaren Charakter an, daß, wo er Verdienst findet, greift er es an, und kann die Lobeserhebungen an andern nicht vertragen, indem er mit seinen eigenen verschwenderisch ist, und alle diejenigen liebt, die ihm seine Freunde zollen. Um die Fehler an der Statue zu Pferde des Markus Aurelius zu beweisen, macht er einen ganzen Band, und wenn von wahrer Critik die Rede ist, so kommen kaum drey Zeilen heraus: alles übrige lauft dahin ab, die ganze Welt zu demüthigen, und das schlimmste ist noch dieses, daß er überall seine Personalstreitigkeiten anbringt.

Es scheint, als habe er blos den Vorsatz gehabt von der jetzt erwähnten Statue schlecht zu sprechen, um der seinigen, welche er für Peter den Großen verfertigte, ein desto grösseres Ansehen zu geben. Diese hat hinten am Schwanz die Schlange des Neides, und vorne einen Fels oder Hügel, worauf das Pferd galoppirt; das Haupttheil, der Kopf ist von den zarten Händen einer Mademoiselle ausgeführt. Gottlob! in Italien findet man dergleichen Statuen nicht, und auch nicht solche Bücher.

Tausend Autoren haben die Irrthümer des Plinius aufgedeckt, und mehr als Tausende haben sein Verdienst bewundert. Der bescheidene Mann, wenn er Fehler entdeckt, führt sie mit Mäßigung an, um zu verhindern, daß andere nicht darein verfallen; aber er rügt sie nicht mit Muthwillen und Bitterkeit, wie Falconet thut. Er sollte hierbey eben so einsichtsvoll, wie Herr Buffon von dem Plinius urtheilen, welcher gewiß die Fehler dieses Naturforschers sehr wohl kennt, aber er sieht sie so an, wie Männer von seinen Verdiensten die Dinge anzusehen wissen, nämlich mit Menschenliebe, mit Beurtheilungskraft und ohne Galle; und daher wird seine Lobrede auf den Plinius eben so unsterblich seyn, als seine übrigen Werke.

Wenn Falconet nicht ein so hitziges Geblüt gehabt hätte, so würde er bey seinem so großen Geschmack seinem Buche nicht die Schrift eines seiner Freunde beygefügt haben, der sich mit Gewalt an-

strengt,

strengt, den Witzigen zu spielen, um einen Plinius und Vespasianus lächerlich zu machen. Und was ist das für ein Ruhm, was für ein Verdienst, und was für eine Grosmuth, einen Verstorbenen nach siebenzehn Jahrhunderten zu verspotten, welcher nicht darauf antworten und sich vertheidigen kann? und zwar alles dieses, damit man wissen soll, daß er von viereckigter Statur war, und dergleichen Dinge mehr. Dieser erwähnte Freund, welchem Falconet (ich glaube aus Scherz) den Titul eines Philosophen und ausserordentlichen Mannes giebt, läßt eine Seele blicken, die eben so gut im Stande gewesen ist, den Vespasian und Plinius vortreflich zu schmeicheln, wenn er zu ihren Zeiten gelebt hätte: denn die sich niederträchtig fürchten, sind die allerunverschämtesten, wenn sie ungestraft bleiben; und öfters würde er sich glücklich und für einen Mann von Ansehen geschätzt haben, wenn er des Zutrauens und Umgangs der Küchenjungens des Vespasians gewürdigt worden wäre. Es will eben nicht viel sagen, wenn die angesehensten und vornehmsten Personen von Rom (wie M. Terenz im Senat sagte), sich auch glücklich schätzen sollten, von den Bedienten und Thorhüthern des Sejan, der doch zuletzt kein Kayser war, dafür anerkannt zu werden. Libertis quoque, ac janitoribus eius notescere, pro magnifico habebatur.

So viel Stellen auch Falconet anhäuft, um zu beweisen, daß Cicero kein Wort von den Künsten verstanden habe, so beweisen sie entweder das Gegen=

Gegentheil, oder sind bloße Sophistereyen. Er kennt nicht einmal den Werth und Bedeutung der Worte: denn weil Cicero durch die Kraft der Beredsamkeit, dasjenige wahrscheinlich zu machen sucht, was es nicht ist und seine Wohlredenheit zeigen will, (welches das ist, was man unter Paradoxa versteht), so glaubt Falconet, daß dieser große Redner in Wahrheit so spreche, und von dem, was er sagt, überzeugt sey.

Man würde kein Ende finden. Dieses mag indessen genug seyn, um den Charakter derjenigen Person kennen zu lernen, an welche Mengs seinen Brief richtete, und den Bewegungsgrund, warum er ihn schrieb.

Mengs Brief
an
Herrn Falconet.

Sie dürfen sich nicht wundern, daß ein Mann, der nicht die Ehre hat, Sie von Person zu kennen, sich die Freyheit nimmt, Ihnen zu schreiben. Die Eigenschaft der Künstler, welche wir beyde miteinander gemein haben, ist eine rechtmäßige Ursach hierzu. Ihr Name ist mir seit vielen Jahren bekannt; ich

ich habe aber niemals das Vergnügen gehabt, etwas von Ihren Werken zu sehen, und nur aus Ihren Schriften kann ich hernehmen, daß Sie wissen, daß ich existire. Ich habe seit langer Zeit den Wunsch geäussert, Sie zu kennen, denn da Sie die Künste betreiben, so glaubte ich aus Ihren Unterricht vielen Nutzen zu schöpfen. Indessen habe ich nur sehr unvollständig diese Befriedigung geniessen können, und nur seit einigen Tagen, hat mir der Herr Zinowieff, rußischer Minister bey dem spanischen Hofe, die Gnade erzeigt, mir blos den zweiten Theil zu leihen, welcher die Uebersetzung der Bücher des Plinius, welche von den Künsten handeln, enthält.

Als ich ihn aufschlug, stieß ich auf die Beobachtungen über die Statüe des Marcus Aurelius, welche ich ganz durchlas. Das Werk schien mir sehr gründlich, und von einem Mann von Genie geschrieben zu seyn, der sich mit Nachdruck erklärt, allein zu gleicher Zeit (verzeihen Sie meiner Aufrichtigkeit) mit allzugroßer Bitterkeit.

Erlauben Sie, daß ich Ihnen meine Meynung über Ihr Urtheil wegen der Statue des Markus Aurelius eröffnen darf. Ich bin sehr wohl überzeugt, daß Ihre Bemerkungen gegründet sind; allein wenn Sie das Werk an Ort und Stelle gesehen, und zu gleicher Zeit alle übrigen Statüen zu Pferde in Italien beobachtet hätten, so würden Sie sich nicht so sehr über die Lobeserhebungen, die man dieser giebt, verwundern; denn alle übrigen, ob sie gleich

gleich viel richtiger sind, erscheinen bey ihrer Gegeneinanderhaltung, frostig und ohne Leben. Ich meine die Statüen der geschicktesten Bildhauer, welche zu Venedig und Florenz anzutreffen sind, denn jene zu Piacenza und des Bernini zu Rom, und des Cornacchini verdienen unsere Aufmerksamkeit gar nicht.

Keiner, der mit dem wahren antiken Styl bekannt ist, wird behaupten, daß man zur Zeit des Marcus Aurelius Werke der ersten Classe verfertigt hat; wenn man daher dem Pferde des Marcus Aurelius diesen Titul zuschreibt, so geschieht dieses blos in Vergleichung mit andern; und Sie wissen mehr als zu gut, daß Leute von Geschmack nicht eben diejenigen Werke bewundern, die ohne Fehler sind, sondern just diejenigen, welche etwas ausserordentliches und bedeutendes an sich haben. Daher bezaubert uns das Pferd des Marcus Aurelius, weil es einen gewissen Ausdruck von Belebung hat; und vielleicht ist eben der Fehler, welchen Sie in der Stellung der Füße bemerkt haben, derjenige, welcher ihm diese Bewegung, und diesen vortreflichen Ausdruck giebt, der nicht nach den gewöhnlichen Mechanismus, sondern in einem augenblicklichen Zustand ist, worinn sich das Thier nur einen Augenblick aufrecht erhalten kann.

Was den Reuter betrift, so ist er nicht als ein Mann vorgestellt, welcher schön zu Pferde sitzen will, doch aber als ein Kayser, welcher mit der

Mine des Wohlwollens die rechte Hand ausstreckt, um dem Volk Frieden anzudeuten, nach der Gewohnheit der Alten, und mit der andern das Pferd in Ziegel hält.

Ich bin zwar nicht so gut, als Sie von den Eigenschaften und Bewegungen der Pferde unterrichtet, weil ich keine Gelegenheit gehabt habe, sie besonders zu studieren; allein aus der Kenntniß von der Bewegung des Menschen, den ich studiert habe, muthmaße ich, wie man diese Kunst bey den Pferden anbringen muß. In Rom selbst habe ich einige Künstler gekannt, welche die am meisten claßischen Werke der Alten kritisirten, und indem sie den vaticanischen und mediceischen Apoll copierten, glaubten sie, daß sie ihn dadurch verbessern könnten, wenn sie Bleyschnuren von ihn herabfallen ließen; sie verlohren aber sogleich den größten Theil der Schönheit des Originals: doch dieser Gegenstand gehört jetzt nicht hierher.

Das, was Sie von meinem Freund Winkelmann behaupten, ist der vornehmste Bewegungsgrund, warum ich Ihnen schreibe. Es ist mir dieses um so mehr empfindlich gewesen, daß Ihr Widerwille gegen ihn aus keiner andern Ursache, als aus der unvorsichtigen Lobrede herrührt, die er von mir macht; und da sie vorgeben, ich müsse diese Lobeserhebung als den Ausdruck eines Freundes ansehen, so sehe ich mich auch als ein Freund genöthiget, für ihn zu antworten. Ueberdem schreibe ich

ich Ihnen aus Verlangen, eine kleine Stelle in ihrer Hochachtung einzunehmen, welche ich gewiß nicht verdienen würde, wenn ich so von mir dächte, wie sich mein Lobredner ausdrückt. Blos Personen, welche die Werke der großen Männer des Alterthums studiert haben, können sich dergleichen Verdienste anmaßen. Was mich betrift, so habe ich sie nach allen meinen Kräften studiert, und ich finde sie als Werke der ersten Ordnung, die mit einer gewissen Delicatesse und unnachahmlicher Beurtheilungskraft erdacht und ausgeführt, und überhaupt mit einem Geschmack verfertigt sind, der auf die Gründe der Kunst und der Natur sehr wohl gebauet ist. Ich erkenne den Vorzug des Raphaelischen Genies, und die Verdienste aller übrigen großen Künstler aus dem vergangenen Zeitalter; allein um deßwillen unterlasse ich nicht das Talent, die Lebhaftigkeit, den Werth und die Leichtigkeit meiner Zeitgenossen zu bewundern. Ich habe mich blos vorgesetzt, die erhabensten Verdienste, die ich an andern finde, nachzuahmen, und begnüge mich, der letzte unter denen zu seyn, welche auf dem guten Wege einhergehen, und will nichtsweniger als der erste unter denen seyn, welche sich durch einen glänzenden, aber falschen Ruhm verblenden lassen. Durch dieses Mittel habe ich die Zufriedenheit genossen, daß meine Werke bey den Nationen, welche dergleichen bey den Lebzeiten ihrer Verfasser schätzen, gut aufgenommen worden sind, indem sie von ihnen mit den schätzbarsten Werken der verstorbenen Künstler in gleichen Rang gesetzt wurden. Ich kann mit der Gunst zufrieden seyn, mit welcher meine Werke zu Rom, Dres-

den, Florenz, London und Madrid aufgenommen worden sind; und daher bitte ich, Winkelmannen zu entschuldigen, wenn er aus Freundschaft hingerissen, in übertriebne Lobeserhebungen für einen seiner Landsleute ausgebrochen ist. Sein Styl ist so, wie er bey allen denen zu seyn pflegt, welche einen Freund loben wollen; auch müssen seine Ausdrücke nicht buchstäblich ausgelegt werden, denn Sie selbst werden es (wie ich glaube) nicht so streng verstehen, wenn Sie, um ihren Mitbürger den Herrn Puget zu loben, sich des Ausdrucks bedienen, Sie sehen in den Adern einer seiner Statuen von Marmor das Blut laufen. Ich will eben nicht alles, was Winkelmann sagt, rechtfertigen, denn es würde unbillig seyn, alle Schwachheiten eines Freundes zu vertheidigen, und eben so unbillig würde es auch seyn, wenn man nichts zu seiner Vertheidigung anführen wollte, wenn doch Grund dazu vorhanden ist. Winkelmann ist kein untrüglicher Richter, und er war auch nicht von unserer Kunst; und wenn er auch so wie wir übrigen Künstler gewesen wäre, sind wir deswegen versichert, daß wir allezeit richtig urtheilen? Wenn wir ein so schönes Vorrecht hätten, so würden alle unsere Werke vollkommen seyn, denn an Gelegenheit fehlt es uns nicht, wohl aber an Beurtheilungskraft, indem es täglich geschiehet, daß wir Werke machen, die wir nachher selbst verdammen.

Was Winkelmann von dem Kopf des Pferdes des Marcus Aurelius sagt, ist vielleicht nach dem Begriff, den wir anjetzt von der Schönheit dieses Thiers haben, ungegründet; allein ich bitte Sie, zu betrachten, daß man auf keinem alten

Denk=

Denkmal einen so schönen Pferdekopf, der Schaafförmig ist, findet, und der uns so schön vorkömmt, als diejenigen, welche in Spanien Carnero genannt werden. Daher glaube ich fast, daß die Alten den Kopf des Pferdes für schön hielten, welcher dem Ochsenkopf ähnlich ist, wie der berühmte Bucephalus des Alexanders. Winkelmann schrieb einige Dinge, ehe er das Antike in seinem ganzen Umfang kannte; was aber seine Rechtschaffenheit betrift, so kann ich bezeugen, daß er unfähig war, die Wahrheit für irgend ein Interesse, oder aus menschlichen Absichten zu verkaufen.

Was die Stelle des Plutarchs betrift, welche Winkelmann anführt, so kann ich davon nicht in der griechischen Sprache urtheilen; aber alle Gelehrte Italiens halten Winkelmannen dieser Sprache ganz kundig, daß ich nicht daran zweifeln darf. Sie werden mir überdem erlauben zu sagen, daß die französische Uebersetzung von der Geschichte der Kunst nicht genau ist, weil die Kunstsprache ganz und gar verabsäumt ist, und sich nicht im deutschen Original findet; überdem scheint mir die buchstäbliche Uebersetzung, welche Sie Seite 53. anführen, nicht mit dem Charakter der Originalsprache übereinstimmend; denn ich glaube, daß kein Grieche sich jemals des Ausdrucks Porträtmahler bedient habe, und Winkelmann übersetzt nicht sowol die Worte, als vielmehr den Sinn des Plutarchs. Ueberhaupt, es ist nichts leichter als in Zweideutigkeiten zu verfallen; und zum Beweis desselben haben Sie sich selbst bey Citation der Note Seite 54. geirret, indem Sie da, wo Win-

kelmann blos von mir redet, zwey ganz verschiedene Gespräche annehmen? Allein wer wollte alle diese Kleinigkeiten anführen?

In Ansehung meiner, bin ich Ihnen sehr für die Höflichkeit verbunden, mit welcher Sie Seite 53. von meiner Person sprechen; und ihre gute Meinung macht mir Hoffnung zur Erlangung Ihrer Freundschaft, und Sie von neuen für meinen Freund Winkelmann um Entschuldigung zu bitten, wenn er in den Citationen nicht genau genug von Ihnen gesprochen hat, obgleich im Wesentlichen zwey davon nach der Note 18. des XXXVIten Buchs, mit Seite 75. seines Werks übereinkommen.

Ich bin mit Ihnen der Meinung, daß es schlecht gehandelt wäre, wenn ich von einer so ansehnlichen Person, als Herr Watelet ist, (und dieses gilt von einem jeden andern) mit weniger Achtung reden wollte; von dem selbst Winkelmann mir tausend Lobeserhebungen schrieb, als er ihn zu Rom kennen lernte. Wenn ich ein Talent zum Schönschreiben hätte, so wollte ich Gründe und Thatsachen vortragen und nützliche Dinge lehren, ohne mich dabey in Widersprüchen gegen andere zu verlieren; denn ich glaube, daß man gute Bücher schreiben kann, ohne zu sagen, dieses oder jenes Subjekt irret sich; und endlich, wenn Sie mir beweisen können, daß die Schmähsucht eine anständige Sache sey, alsdenn will ich Ihnen zugeben, daß die Art, womit sie die Ehre des Nächsten angreiffen, nicht viel sagen will; und ich setze noch dieses hinzu, das Schimpfen und Schmähen die schlechteste

teste Art ist, seinen Unwillen und Tadel zu erkennen zu geben, wovon der größte Nachtheil allezeit auf den zurückfällt, der dergleichen gebraucht.

Was die Streitigkeit zwischen Winkelmann und Watelet betrift, so dünkt mich, daß der letzte Unrecht habe, so hoch wir auch die schönen antiken Statuen schätzen; und ich glaube, wenn Sie aufrichtig reden wollten, so würden Sie gestehen, daß der Held, welchen Watelet angiebt, vielmehr ein Kommödiant, als eine antike Statue ist; und wenn Sie nicht wider Winkelmannen eingenommen gewesen wären, so würden Sie nicht in die Sophisterey verfallen seyn, aus Gründen, die wider den Watelet sind, zu beweisen, daß er Recht hat; denn da Sie mit mir einerley Kunst betreiben, so wissen Sie so gut als ich, daß der Charakter der Helden oder Halbgötter von wahrer Schönheit ist, welche die Menschlichkeit weit übersteigt und ohne Einschränkung ist; und auf diese Art sehen wir sie an dem so genannten Antinous im Vatikan und an dem Meleager angebracht, welche gewiß nicht den Charakter haben, welchen Watelet seinen Helden giebt. Eben dieses behaupte ich von den Faunen. Den, welchen Sie anführen, und der Cupido von eben dem Alter, sind zwey schöne Jünglinge, und ihre Formen haben nichts ähnliches mit den Faunen. Wenn Sie aber den schönen Borghesischen Faun mit dem Bacchuskinde im Arm betrachten, so werden Sie nichts schlechtes und gemeines daran finden, so wie auch an dem zu Florenz nicht, welcher auf den Crotalen spielt, ausgenommen der Kopf und Arm,

 welche

welche modern sind. In Rom sind viele Faunen von zierlicher Form, die eben keine kleine Apolle sind, wie Sie sehr wohl sagen, allein man kann sie deswegen doch mit den Bacchus vergleichen, ausgenommen in Ansehung der Physiognomie und Stellung. Ueberdem muß man einen Unterschied zwischen Faunen und Silvanen machen.

Ich bin überzeugt, daß, wenn Herr Watelet zuvor nach Rom gekommen wäre, ehe er seine Bücher herausgab, so würde er mit seinem zierlichen Styl, die Ideen noch deutlicher gemacht haben, welche daselbst auf jeden Menschen von feinem Verstand und gefühlvollen Herzen bey den Anblick so vieler schönen Werke der griechischen Kunst, Eindruck machen, und er würde sich keine Mühe gegeben haben, die Begriffe, welche aus den Studien der Künstler zu Paris hergenommen sind, zu verschönern; und ich glaube auch, daß, wenn er, da er wirklich ein Mann von Genie ist, zu Rom gewesen wäre, so hätte er vielleicht das Schicksal gehabt, sich von der Alterthumssucht (übertriebne Begierde zum Alterthümern?) eben so fesseln zu lassen, wie viele andere französische Künstler vor ihn, welche so viel zum Ruhme des Jahrhunderts Ludwigs XIV. beytrugen.

Winkelmann widmete sein Buch der Kunst, der Zeit und mir. Die Zeit allein wird es lehren, ob sein Werk von Nutzen ist; ich glaube allerdings; und bin überzeugt, daß ein jeder, der seine Geschichte mit Vorsatz, sich zu belehren, ließt, besonders aber den Artikel aus dem ersten Theil Seite 313. der Uebersetzung, wird sehr viel Nutzen aus der Kennt-

niß

niß des Antiken schöpfen; und wenn sich auch darinn einige Leidenschaft für die Griechen findet, so wird eben diese Leidenschaft von Nutzen seyn, denn alles, was die neuern Verbesserer gutes daraus für sich genommen, haben sie diesem glücklichen Vorurtheil zu verdanken; und so lange dieses Vorurtheil in Italien gedauert hat, haben sich auch daselbst die Künste in Ruhm erhalten; und in Frankreich geriethen sie in Verfall, nach dem Maaß, als dieses Vorurtheil geschwächt wurde; und wo es sich niemals verbreitet hat, ist auch die Kunst zu keiner weitern Vollkommenheit gelangt.

Wenn Sie auch die ganze Welt überführten, daß **Winkelmann** ein Ignorant, und daß Cicero, Plinius, Pausanias, Quintilianus und die übrigen alten Schriftsteller das nicht verstanden hätten, was sie in Betreff der Künste sagten, glauben Sie denn, daß Sie dabey viel gewinnen werden? Der Laokoon, der Fechter, die Faunen, der Apollo und die Venus, und viele andere Statuen, werden allezeit die Ehre der Griechen retten; und Sie selbst können nicht läugnen, daß die schöne Proportion, die Idealschönheit, die Leichtigkeit der Stellung, der Edelmuth und Aehnlichkeit des Styls, die Kenntniß der Knochen und Muskeln, der gründliche Ausdruck, die Seele und Lebhaftigkeit der Charaktere, die Bekleidungen, welche das Nackende bedecken aber nicht verstecken, und endlich eine Arbeit die auf jeder Stelle, und in jedem Licht schön in die Augen fällt; Sie können nicht läugnen, wiederhole ich nochmals, daß alles dieses Verdienste sind, die man an den Werken der Griechen in einem viel hö-

 hern

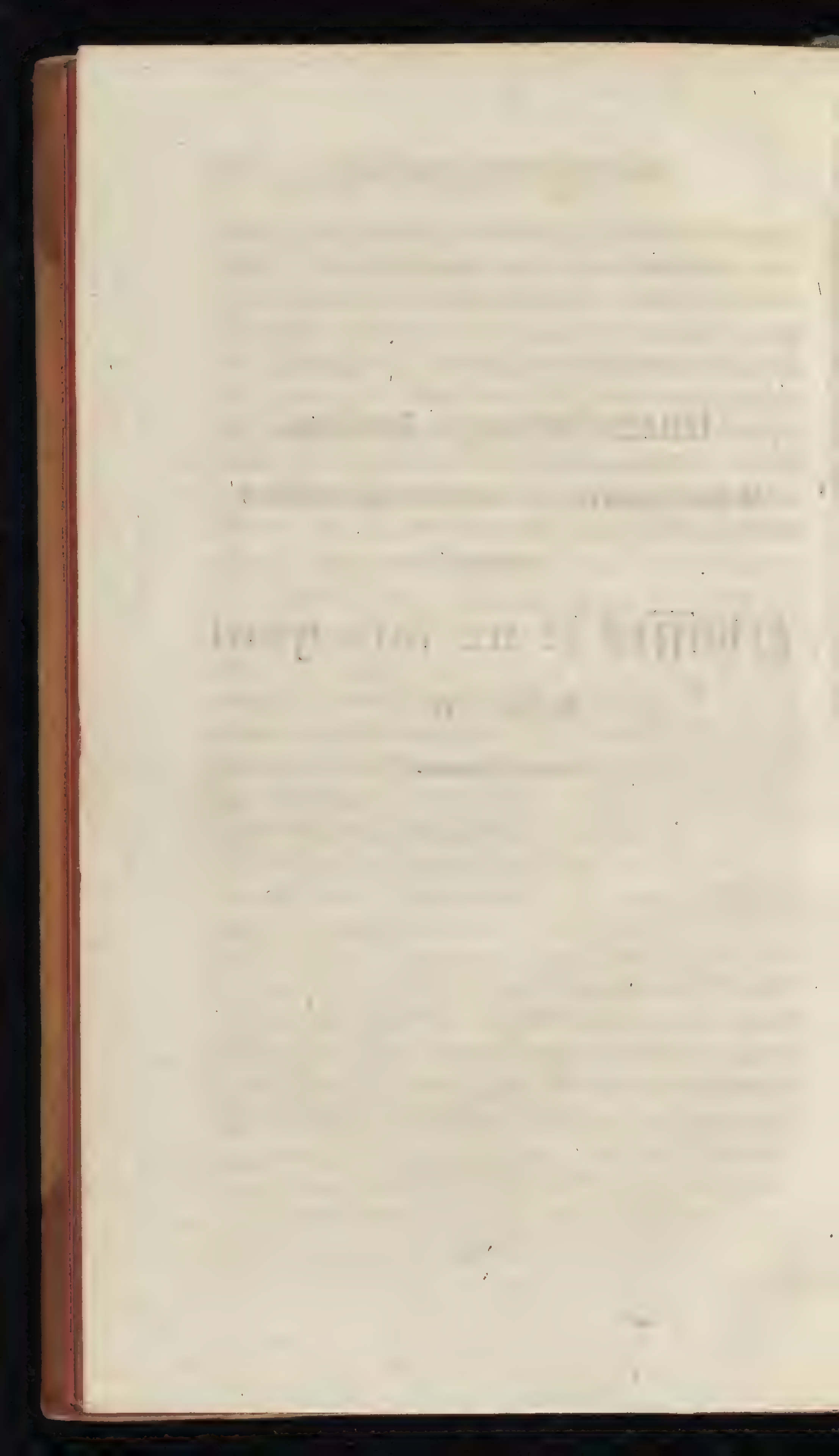
hern Grad antrift. Sie selbst wissen, wie viel Schwierigkeiten es kostet, nur einen von diesen jetzt angeführten Theilen zu erlangen; und wenn Sie aufrichtig seyn wollen, so müssen sie gestehen, daß bey Vergleichung solcher Verdienste, das Verdienst die Falten, das Fleisch und die Adern wohl auszudrücken, sehr klein ist; und endlich, daß die dreisten Züge, die Freyheit in der Zeichnung und das, was man Geist nennet, und die einzige Zuflucht der Neuern ist, an der Seite der gründlichen Schönheit der Alten, verschwinden.

Ich wünsche Ihnen den Ruhm, solche Werke zu verfertigen, die uns von dem Vorzug ihrer Talente überzeugen; und beklage recht sehr, daß ich nicht die prächtige Statue zu Pferde sehen kann, die Sie in der Arbeit haben, wovon ich viel Rühmens gehört, und die mir, meiner Einbildung nach, so viel Geschmack geben würde. Ich wünschte recht sehr, Sie machten die Studien, die Sie über die Pferde gemacht haben, öffentlich bekannt, damit das Publikum und die Kunst aus ihren Einsichten Nutzen schöpfen könnte.

Ich bitte um Verzeihung, daß ich Sie mit diesem langen Brief beschwert habe; und indem ich mir die Ehre Ihrer Freundschaft ausbitte, bin ich jederzeit zu Rom Ihren Befehlen bereit, wohin ich in wenig Tagen abreisen werde. rc. rc.

Unter-

Untersuchung dessen, was man in den Künsten ein gewisses je ne sais quoi nennt.





Untersuchung dessen, was man in den Künsten ein gewisses je ne sais quoi nennt.

Was halten Sie, sagte einsmals Guibal zu Mengs, von den eingebildeten Kennern, die über ein Gemählde eines berühmten Meisters alles gesagt zu haben glauben, wenn sie, nach einer flüchtigen Betrachtung, mit Begeisterung ausrufen. Ach! wie schön! das ist unnachahmlich! - man sieht in den Werken dieses Meisters ein gewisses je ne sais quoi, das bezaubert, das unmöglich zu beschreiben und noch weniger nachzuahmen ist. - Ich versichre Sie, daß, wenn diese Redensart von einiger Bedeutung wäre, so könnte sie sehr leicht einen Schüler von dem Studieren der Werke großer Meister abschrecken, wenn er beschäftigt ist, eben die Mittel aufzusuchen, deren sie sich bedient haben, um ihren Arbeiten die hohe Vollkommenheit zu ertheilen, die darinn sichtbar ist.

Die

Die Leute, wovon Sie reden, erwiederte Mengs, nämlich die vermeinten Kenner bedienen sich öfters solcher zweideutigen Worte, die fast alle ohne Verstand sind. Sie kramen prächtige Worte aus, die in die Augen fallen und nichts bedeutend sind, und setzen wol noch ein halb Dutzend Kunstwörter hinzu. Diese großen Kenner sage ich, schmeicheln sich dennoch gar artig, daß sie mit vieler Einsicht über die Kunst gesprochen hätten, da sie doch nicht einmal die ersten Anfangsgründe derselben verstehen. Um Ihnen aber auf das, wovon jetzt eigentlich die Rede ist, nämlich auf das je ne sais quoi zu antworten, das ihrer Meinung nach unbegreiflich ist; so halte ich das je ne sais quoi für nichts anders, als den Geschmack oder die Manier *) des Künstlers selbst, welcher gearbeitet, und es ist also ein sehr großer Irrthum, wenn man glaubt, man könne bey diesem oder jenem Künstler, diesen Geschmack, diesen Styl oder diese Manier nicht finden, und folglich auch nicht nachahmen. Denn wenn das je ne sais quoi eine Vollkommenheit ist, so muß man schlechterdings auch davon den Grund angeben und sagen können, worinn es bestehet: oder man muß annehmen, der Künstler den man bewundert, habe auf gerathewohl gearbeitet, das doch etwas ganz unmögliches ist. Wenn aber dieses je ne sais quoi ein wohlgefälliger Fehler ist, so gestehe ich, daß man ihn nicht nachahmen kann, denn alsdenn hat es mit allen übrigen idealischen Dingen

*) Es ist bekannt, daß das Wort Manier in der Mahlerey auch Styl bedeutet.

Dingen einerley Beschaffenheit, indem diese sich auf keine andere Regeln gründen, als die ihnen der erfinderische Geist des Künstlers mittheilt.

Um diesen Theil der Kunst, den man je ne sais quoi nennt, richtig zu bestimmen, damit ein Anfänger bey seinem Studieren den erwünschten Vortheil davon habe, so muß man zuförderst beobachten, ob er zur Ausführung der verschiedenen Theile der Kunst, welcher er sich widmet, die erforderliche Fähigkeit habe oder nicht. Um sich davon zu überzeugen, hat er sorgfältig in Ueberlegung zu nehmen, ob dieses je ne sais quoi oder die wahre Vollkommenheit, ihm durchgängig gefällt, wo er sie findet. Denn bey jedem Künstler zeigt sie sich unter verschiedenen Gestalten, und daher wird eine gründliche Kenntniß von allen Theilen der Mahlerey dazu erfordert, um die Vollkommenheit zu begreifen, und wenn er sie wirklich mit Bestimmtheit unterscheidet, so ist es ein untrügliches Merkmahl, daß ihm die Natur die nöthigen Fähigkeiten verliehen hat, um sie zu erreichen und so auszuüben als der Künstler, in dessen Werken er dieselbe bewundert. Allein ich wiederhole es nochmals, daß eine große Kenntniß dazu gehört, wenn man die verschiedenen Wege entdecken will, worauf ein jeder großer Künstler seinen Zweck erreicht hat. Hauptsächlich lasse man sich nicht aus Furchtsamkeit, durch die Urtheile verführen, die man über die Werke hört, mit deren Untersuchung man sich beschäftigt. Wenn sie mit übertriebnen Lob überhäuft werden, ohne daß man selbst die

die gepriesenen Schönheiten darinn entdecken kann, so verlasse man sich nicht auf die Worte anderer, und ahme sie nach, denn man wird niemals seinen Zweck erreichen, und zuletzt seine Zuflucht zu der gemeinen Redensart nehmen müssen, „es ist in diesem Gemählde ein gewisses je ne sais quoi, das nicht erreicht werden kann. Man untersuche ferner mit der größten Aufmerksamkeit, ob das, was man siehet, durch Regeln der Kunst, das heißt durch eine kluge Nachahmung der Natur hervorgebracht ist. Dieses Wort hat hier einen sehr weitläuftigen Sinn, es bedeutet nämlich die vollkommne Natur in allen ihren Theilen vermittelst der Idealschönheit, und findet man, daß das Werk seine Schönheit der Theorie zu verdanken hat, (ohne welche alles nur falscher Schein ist,) so ist es ein Kennzeichen, daß der Künstler nach Gründen gearbeitet hat, und man wird also bey Nachforschung der Grundursachen, warum der Künstler so und nicht anders verfahren hat, die Behandlungsart des Meisters entdecken, und dieses je ne sais quoi gewiß in Ausführung bringen, das vor dieser Prüfung unnachahmlich zu seyn schien.

Es ist also gewiß, daß die Redensart dieser eingebildeten Kenner ein Beweis ist, daß sie das, was sie bewundern, nicht verstehen, und in diesem Verstande haben sie Recht, wenn sie die Schönheiten eines Gemähldes, ein gewisses unbegreifliches je ne sais quoi nennen. Allein jetzt will ich die Mittel etwas näher an die Hand geben, wodurch

man zu der Kenntniß gelangt, die zur Nachahmung dessen, was man bewundert, erforderlich ist. Erstlich, wenn man bey einem Werk einen Theil bemerkt, der unser Herz, ohne zu wissen warum, in Bewegung setzt und empfindlich macht, so muß man genau beobachten, ob diese Schönheit sich durchgängig in allen Werken ein und eben desselben Künstlers findet, oder ob sie nur bey einem einzigen Gemählde, oder wohl gar nur in einem einzigen Kopf, oder irgend einer andern Parthie anzutreffen ist. In dem erstern Fall ist es ein Merkmal, daß der Mahler nach einerley Methode gearbeitet hat, und folglich ist sie unnachahmlich. Im Gegentheil, wenn diese Schönheit oder dieses je ne sais quoi, so wie wir gesagt haben, sich nur bey einem einzigen Gemählde, oder wohl gar nur in einem Theile des Gemähldes sich findet, alsdenn untersuche man genau, ob der Künstler nicht selbst bey dieser Parthie einen andern nachgeahmt hat, und durch Vermischung seiner Manier mit jener des Künstlers, den er nachgeahmt, nicht eine dritte hervorgebracht habe, die noch besser ist, und von welcher die Schönheit herrührt, die man in seinem Werk bewundert. Hat man diese Entdeckung gemacht, so nehme man zu der Quelle selbst, woraus er geschöpft hat, seine Zuflucht, und binde sich nicht an die Nachahmung eines Werks, das selbst Nachahmung eines andern ist, und worinn man nur einen Theil von diesem je ne sais quoi oder Schönheit antrift.

Wenn man die Manier eines Mahlers glücklich erreichen will, so muß man damit den Anfang machen,

machen, daß man die Natur in eben der Lage, Umriß und Helldunkel annimmt, wie sie sich auf dem nachzuahmenden Gemählde findet. Hierauf prüfe und vergleiche man die Wahrheit mit ihrer Nachahmung genau, und man wird alsdenn viel leichter den Weg und den Gesichtspunkt entdecken, aus welchem der Künstler die Natur betrachtet hat. Hat man sich, nach Gegeneinanderhaltung der Wahrheit mit dem nachzuahmenden Werk von der Methode überzeugt, mit welcher der Künstler gearbeitet hat, alsdenn copiere man von seiner Seite die Natur nach der Methode und Grundsätzen des Künstlers, den man nachahmen will, und stelle von neuen eine Vergleichung mit unsern Werk und dem seinigen an, und untersuche zuerst die Zeichnung, hierauf das Helldunkel und endlich das Colorit. Dies ist das einzige Mittel, alles Schöne bey diesen oder jenen Meister nachzuahmen, ohne dadurch ein sklavischer Copist zu werden. Wenn aber unsere Versuche anfangs nicht gleich gelingen wollen, und man noch nicht in das Geheimniß des Künstlers eingedrungen ist, so lasse man sich nicht abschrecken, sondern suche es von neuen zu erforschen, indem man alsdenn den Künstler selbst copiert, sowol in Ansehung der Zeichnung als Mahlerey, und bey diesem Verfahren lasse man nicht ausser Augen, daß zwischen Kopieren und Nachahmen ein großer Unterschied sey. Denn so haben z. E. viele Mahler den Correggio vollkommen kopiert, allein nachgeahmt hat ihn bis jetzt noch keiner.

Allein

Allein man muß sich wohl in Acht nehmen, damit man nicht eine Sache mit der andern verwechselt, und in Ansehung der Schönheiten, die ein Mahler in seinen Werken angebracht hat, irre geführt wird, und eine Sache für die andere nimmt. So haben sich zum Beyspiel viele Mahler in das Colorit des Correggio verliebt, und darinn das Reizende seiner Gemählde gesucht. Allein sie irren sich, denn um sich davon zu überzeugen, darf man nur Titian, Rubens, Vandyk und andere vergleichen, die noch besser als Correggio colorirt haben. Es kommt also das Bezaubernde seiner Gemählde keinesweges von diesem Theil der Kunst her, und um Ihnen davon einen Beweis zu geben, so dürfen Sie nur eine richtige Zeichnung nach Correggio verfertigen, und Sie werden sehen, daß sie eben die Grazie und Annehmlichkeit hat, die sich in seinen Gemählden findet; und folglich muß man diese Schönheit oder so genanntes je ne sais quoi nicht in seinen Farben aufsuchen. Endlich haben andere dies je ne sais quoi des Correggio in die schöne Behandlung des Pinsels gesetzt, und diese haben eben so sehr gefehlt, denn in diesem Theil sind ihm Guido und Vandyk weit überlegen. Allein das je ne sais quoi, das man an diesem Künstler bewundert, und worinn er wirklich alle andere übertroffen hat, bestehet in der großen Annehmlichkeit und vollkommnen Abstufung des Helldunkeln, das so harmonisch mit den Farben vereinigt ist, und noch mehr in den abwechselnden Formen, und in den kräftigen Lichtern und Schatten; ja gewiß! eben daher

kommt diese Bezauberung, die man blos bey dem Correggio antrift, und die ein je ne sais quoi genannt wird.

Sie können also, (wie schon oben erinnert worden ist,) ein guter Nachahmer des Correggio und dennoch ein schlechter Mahler seyn, wenn Sie nicht zuvor dasjenige in ihm aufgesucht und studiert haben, worinn er seine meiste Stärke besitzt. Denn wenn Sie von diesem Vater der Grazien weiter nichts nachahmen, als die alten Köpfe, oder hagere und ausgetrocknete Figuren, so werden Sie nichts gutes hervorbringen, weil er sie selbst sehr schlecht ausgeführt hat. Die Theile dieses Mahlers, die man bey ihm studieren muß, sind die Frauenzimmer und Kinder, die er so ausnehmend schön behandelt hat. Hingegen wird er in charakteristischen Portraits von Vandyk, und in alten Köpfen von Rembrand übertroffen, so wie vom Raphael in den Figuren der Helden, Philosophen und andern Gestalten, die Adel und Würde haben müssen. Guido übertraf ihn auch sehr weit, wenn dieser ein schönes bekleidetes Frauenzimmer mit derjenigen Bizarrerie mahlte, die ihm besonders glückte, und deren Gewand er so reizend in Falten zu legen muste; allein keiner von den großen Meistern kommt dem Correggio gleich, so bald dieser eine Leda, eine Danae oder ein Kind mahlte.

Beobachten Sie eben diese Methode auch bey Beurtheilung der übrigen Mahler, und bedenken Sie,

Sie, daß ein jeder bey Bildung seines Styls mehr oder weniger die Wahrheit umgeändert hat, oder zum wenigsten diejenigen Theile der Wahrheit, die ihn am meisten schmeichelten, vorzüglich gewählt und andere Theile vernachläßigt hat, die hingegen von andern Künstlern mehr geschätzt und glücklich behandelt worden sind. Denn Raphael, zum Beyspiel, wählte allezeit majestätische Figuren, von ernsthafter Physiognomie und nervöser Zeichnung, die er mit vieler Einsicht abwechselnd zu machen wuste. Wenn er diese Art von Figuren behandelte, so trug dieser Mahler allezeit die Krone seiner Kunst davon; allein bey den übrigen Arten war er allezeit unter sich selbst, denn niemals wuste er seinen Figuren eine göttliche Schönheit zu geben, noch den wahren ländlichen Charakter denjenigen, die von dieser letztern Art seyn sollten. Was diejenigen Figuren betrift, die man grandiös nennt, so machte er die äussern Theile derselben, besonders die Hände zu dick. Die größte Stärke dieses Mahlers bestand in dem simpeln und etwas magern Charakter, das heißt bey Figuren in einem Alter von funfzehn bis fünf und zwanzig Jahren. Allein ganz erhaben war er bey Behandlung der Figuren von 25zig Jahren und älter; denn in diesem Alter fällt das Fleisch weg, und die Gebeine und Muskeln werden sichtbarer, die Raphael besonders studiert hatte, und besser als irgend ein anderer zu behandeln wuste. Viel schwächer war er bey Zeichnung der Figuren von männlichen Alter, weil bey diesem die Muskeln fleischichter und in ihrer ganzen Stärke sind, und eben hierinn

übertrift Michelangelo den Raphael, ob er ihm gleich in allen übrigen Arten, welche der letztere in höhern Grad besaß, nachstehen muß.

Caracci, welcher beyde benutzte, bemühte sich durch anhaltendes Studieren mit dem starken Contour des Michelangelo den zierlichen des Correggio zu verbinden; allein er war allezeit mehr zu dem männlichen Charakter, als zu den übrigen geneigt, und konnte sich niemals auf die Nachahmung der simpeln Wahrheit einschränken.

Dominichino war ein genauer Beobachter der Proportionen in Ansehung der Längen, in allen Altern und Geschlechtern, allein die Zierlichkeit fehlte ihm, denn er kannte die Abwechselung der erhabenen und vertieften Formen, und besonders das Verhältniß nicht genug, welches sie untereinander haben sollten. Aus eben diesem Fehler entspringt ohnstreitig das Mühselige, das in seinen Werken sichtbar ist, die allezeit etwas gezwungen und mühsam aussehen. Guido besaß die Mannigfaltigkeit der Formen, und eben diese Mannigfaltigkeit bringt diejenige Grazie und Harmonie hervor, die dieser Mahler in seinen Gewändern anzubringen wuste. Allein diese Grazie ist nicht mit derjenigen des Correggio einerley. Guido gab sowol dem Erhabnen als Vertieften eine winklichte Gestalt, Correggio hingegen machte alles mit runden Formen. Ohnerachtet aber diese zwey Mahler einen ganz verschiednen Weg eingeschlagen sind, so erregen sie doch beyde beynahe

nahe einen gleichen Wohlgefallen, welches ich der Kunst zuschreibe, die sie in der Mannigfaltigkeit der Formen angenommen hatten. Indessen gefällt Correggio doch noch mehr, weil runde Gestalten im Helldunkel mehrerer Grazie fähig sind, und weil er, wie ich schon oben erinnert habe, sowol in Lichtern, als in Schatten seinen Farben den gehörigen Grad der Abstufung zu geben wuste.

Wenn Sie also nicht nach alle den Bemerkungen arbeiten, die ich Ihnen anjetzt mitgetheilt habe, so wird alles Schöne in den Mahlereyen dieser grossen Meister für Sie ein bloßes je ne sais quoi seyn. Lassen Sie sich also nicht durch falsche Meynungen verführen, die von der Faulheit träger Leute entstehen, welche nicht Muth und Lust genug haben, durch strenges und anhaltendes Studieren die Geheimnisse der Kunst zu erforschen, und die ihre Unwissenheit damit entschuldigen wollen, wenn sie sagen: es sey ein unbegreifliches je ne sais quoi! Ich für meine Person wiederhole es nochmals, und glaube fest, daß alles Schöne, was die Menschen hervorgebracht haben, nach eben den Grundsätzen wiederhervorgebracht werden kann. Es ist zwar wahr, daß viele Hülfsmittel und Umstände, die öfters dem Geschicktesten fehlen, zusammentreffen müssen, um dies

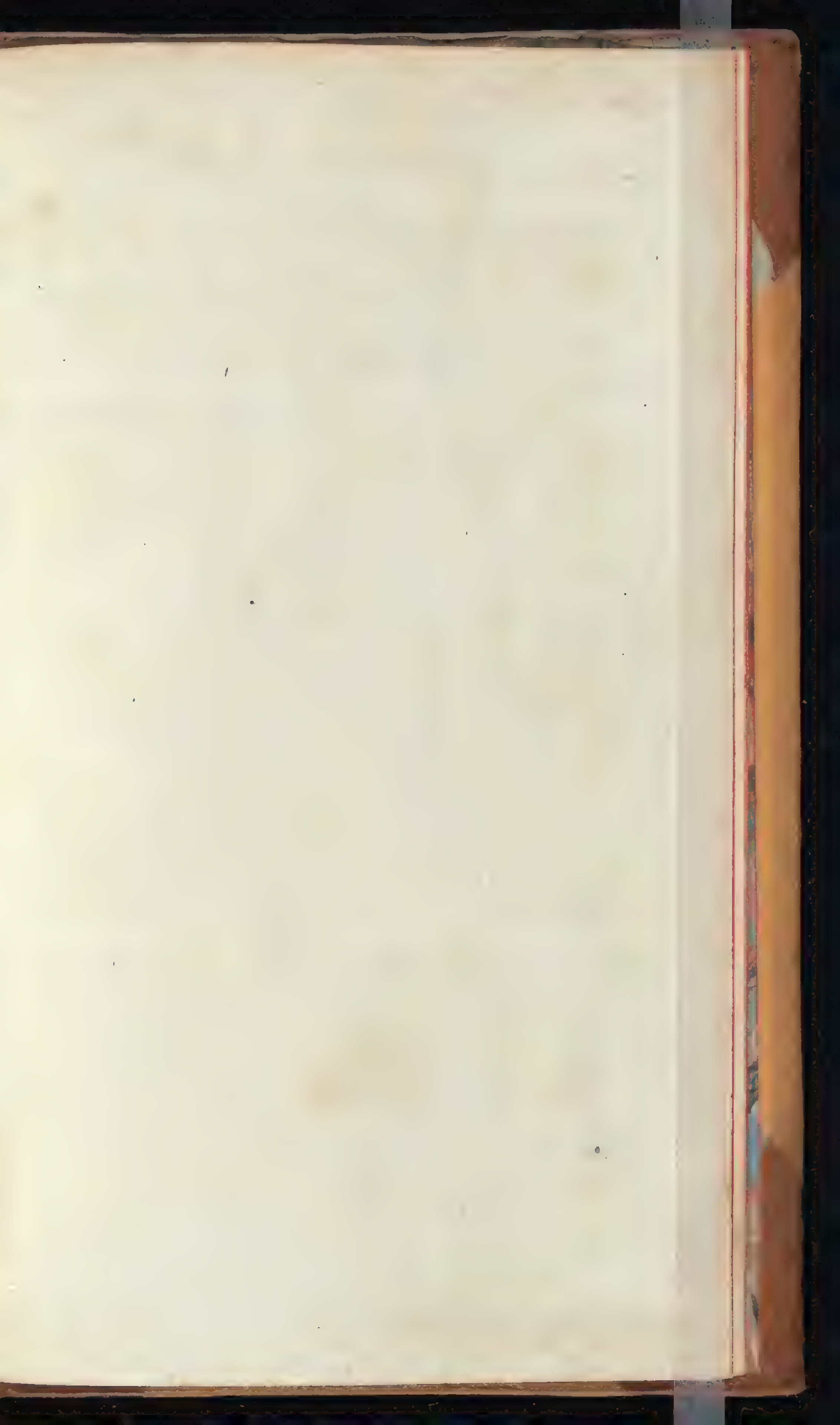
glück-

glücklich zu erreichen; allein die Geduld überwindet alle Schwierigkeiten. Das, was ich jetzt von der Mahlerey gesagt habe, kann eben so gut auf die Bildhauerkunst und Baukunst angewendet werden.

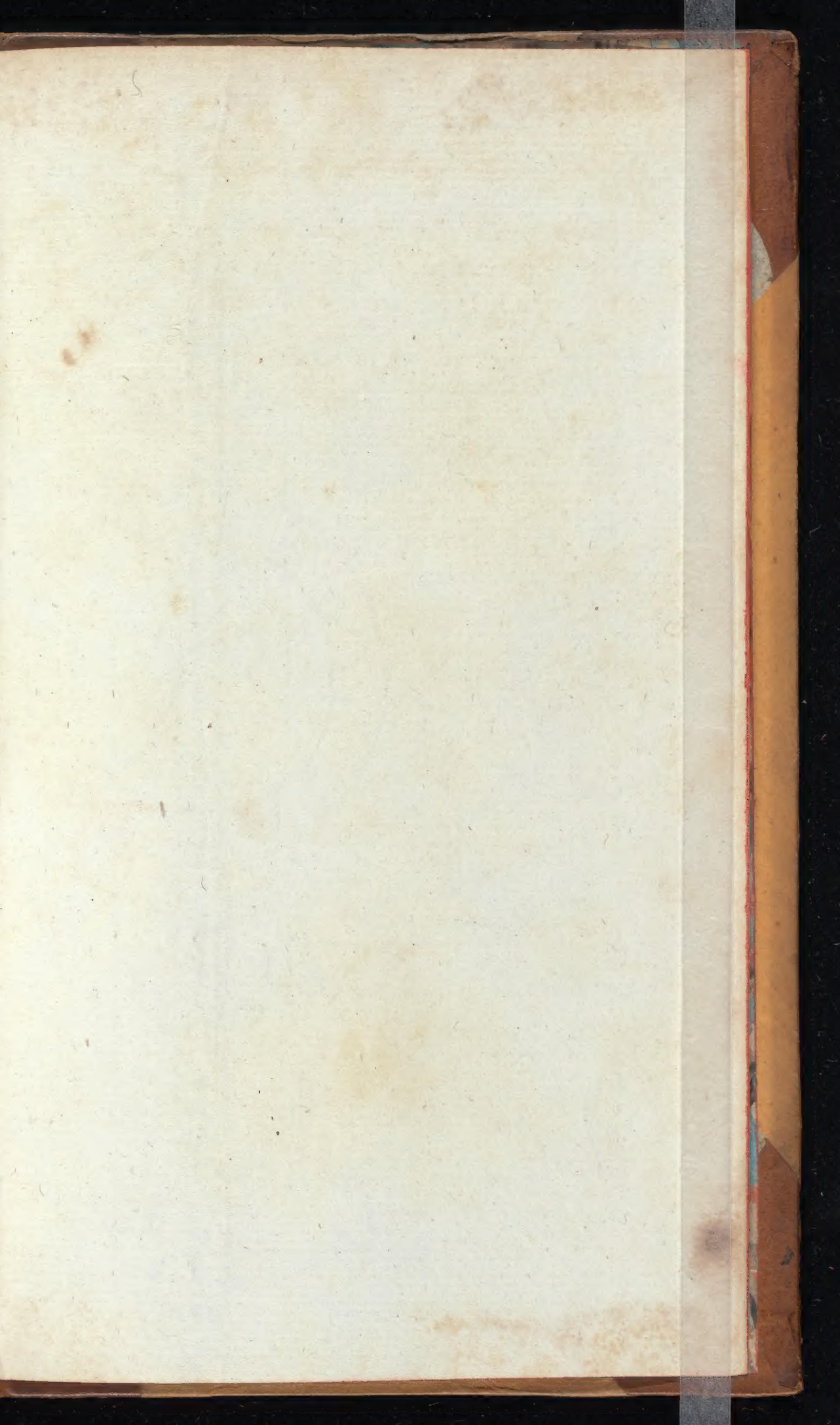
Ich wünsche, meine Herren, daß diese wenigen Worte Ihnen Genüge thun, und als eine Antwort auf die Frage des Herrn Guiball dienen mögen, so, daß Sie alle *) für ihr Studieren einigen Nutzen daraus schöpfen können.

*) Diese Rede hatte er in Gegenwart seiner übrigen Schüler gehalten.

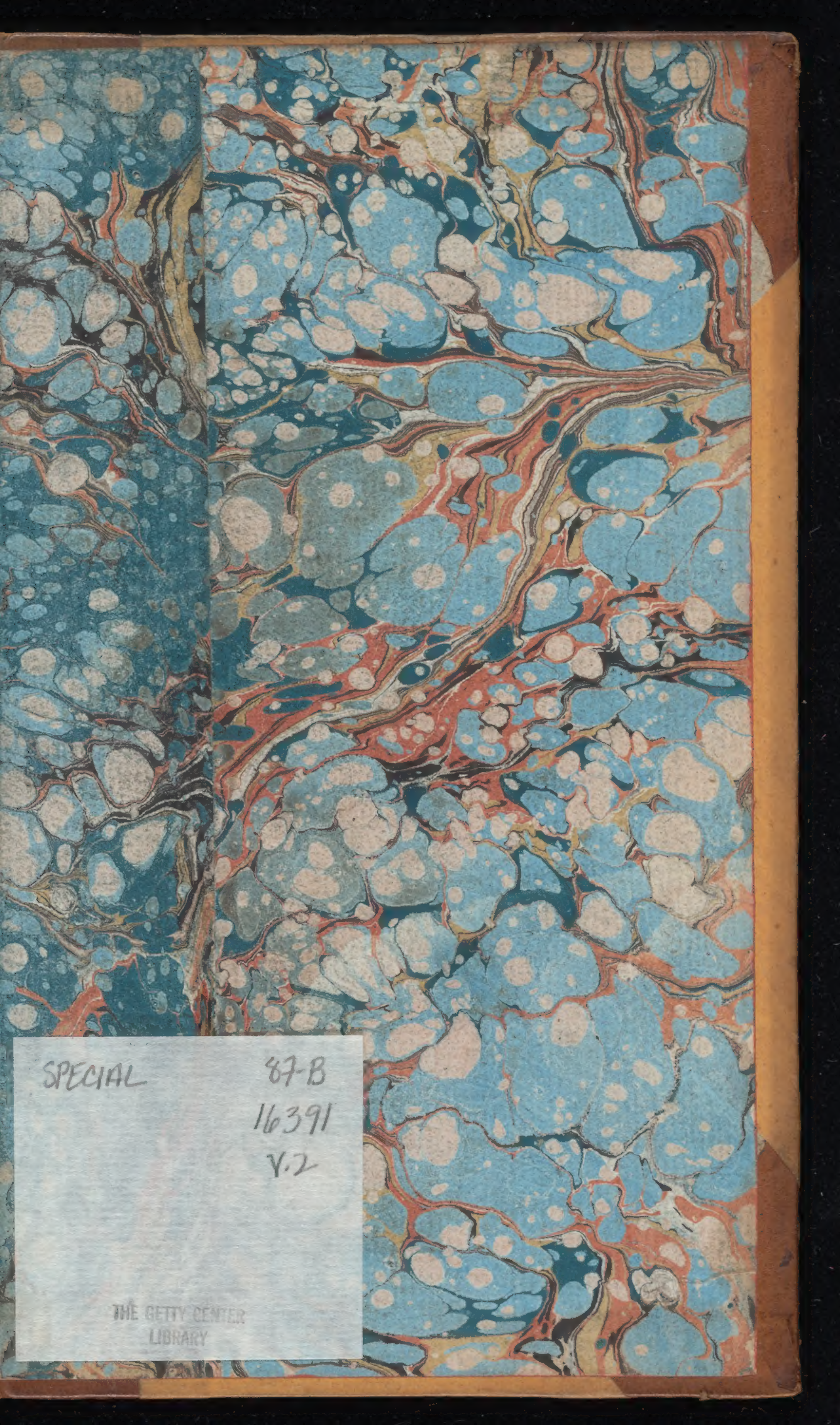
Ende des zweiten Bandes.










SPECIAL
87-B
16391
V.2
THE GETTY CENTER
LIBRARY

